Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

КИНО

ОРГАН ВСЕСОЮЗНОГО КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ при СНК СССР

№ 22 (796) ВТОРНИК, 11 МАЯ 1937 г. ЦЕНА 20 КОП.

СЕГОДНЯ В НОМЕРЕ:

Б. МАКАСЕЕВ — В Испании. БЕЛА БАЛАШ — Монументализм или камерность? К. КАДЖАЗНУНИ — Простые истины. СЕРГО АМАГЛОБЕЛИ — Героический фильм. М. ЧИАУРЕЛИ — Встреча с героем. А. НОВОГРУДСКИЙ — Молодость Максима. Фельетон — Как пристроить сценарий? ОБСУЖДЕНИЕ ПРОБЛЕМ ТРЕТЬЕЙ ПЯТИЛЕТКИ.

Изучать историю нашей партии

Письмо товарища Сталина «Об учебнике истории ВКП(б)», опубликованное в № 9 журнала «Большевик», является документом огромной важности.

Ленин и Сталин всегда придавали исключительное значение изучению политического опыта нашей партии, без которого невозможно воспитание молодых партийных кадров. Сейчас, когда перед каждым коммунистом, перед всеми трудящимися нашей страны во весь рост выдвинута задача овладения большевизмом, пропаганда истории нашей партии, ее глубокое и всестороннее изучение должно быть поднято на новую научную и идейно-политическую высоту. Указания товарища Сталина, данные им в письме к составителям учебника Истории ВКП(б), сыграют огромную роль в правильной постановке преподавания истории партии и всей большевистской пропаганды. Огромнейшее значение эти указания имеют для работников нашей кинематографии, ибо они обязаны отразить в образах искусства значение ВКП(б) в истории освободительной борьбы пролетариата, в строительстве первого в мире социалистического государства рабочих и крестьян.

В своем письме товарищ Сталин дает ключ к глубокому пониманию и изучению истории партии. Взяв самые главные, коренные вопросы, товарищ Сталин показывает, как должно быть поставлено действительное усвоение богатейшего опыта нашей партии, неразрывно связанного с борьбой всей нашей страны за построение социализма.

Товарищ Сталин пишет: «Нужно предпослать каждой главе (или разделу) учебника краткую историческую справку об экономическом и политическом положении страны. Без этого история ВКП(б) будет выглядеть не как история, а как легкий и непонятный рассказ о делах минувших». Стратегия и тактика большевизма неразрывно связаны с политическим и экономическим положением страны в тот или иной период, с ее международным положением, с расстановкой классовых сил внутри страны. Стратегический план освобождения рабочего класса и борьбы за социализм большевики создали на прочной научной базе марксизма. Этот план делится на три основных этапа. Первый из них — борьба за свержение власти самодержавия и класса помещиков. Второй — свержение власти буржуазии и капиталистов. Третий — борьба за построение социализма в нашей стране и обеспечение всемирной победы пролетариата. На каждом из этих этапов партии пришлось выдвигать особую стратегию, применять особую тактику. Не ясно ли отсюда, что оторванное от истории страны изучение истории партии не может дать правильного представления о деятельности партийных организаций, о лозунгах, выдвинутых партией, наконец, о содержании и причинах внутрипартийной борьбы.

Товарищ Сталин указывает, что: «Нужно, во-вторых, не только излагать факты, демонстрирующие обилие течений и фракций в партии и в рабочем классе в период капитализма в СССР, но и дать марксистское об'яснение этим фактам». Отсутствие марксистского анализа фактов истории партии делает все изложение поверхностным и неубедительным. В конечном счете такое изложение может быть на-руку только врагам партии, которые всегда пытались клеветнически изображать большевиков, как «драчунов» и людей неуживчивых. Марксистский анализ рассеивает в прах эту клевету, ибо делает понятным наличие в прошлом фракций и течений в партии и в рабочем классе, показывая питавшую их почву — своеобразие классового состава дореволюционной России, мелкобуржуазный характер страны, разнородный состав пролетариата. Таким образом становится ясным, что внутрипартийная борьба есть продолжение классовой борьбы в стране, что за каждым выступлением антипролетарских и антипартийных течений стоят совершенно конкретные социальные силы. Ясно также, что и после того, как почва для различных течений в рабочем классе исчезает, еще долго необходимо вести борьбу против попыток врагов проникнуть в ряды нашей партии, ибо нельзя забывать о капиталистическом окружении нашей страны. Но при этом надо учесть, что борьба фашистов и их агентов—троцкистов, правых и иных предателей родины против нас ни в коем случае не является идейной борьбой. Ни капли какой-либо идейности не обладают эти палачи международного рабочего движения! Борьба за истребление всех врагов социализма, всех врагов нашего народа, нашей страны — первейшая обязанность сознательного гражданина СССР.

Товарищ Сталин указывает, что: «Нужно, в-третьих, не только излагать в тоне простого рассказа факты ожесточенной борьбы течений и фракций, но и дать марксистское об'яснение этим фактам, указав, что борьба большевиков с антибольшевистскими течениями и фракциями была принципиальной борьбой за ленинизм, что в условиях капитализма и вообще в условиях наличия антагонистических классов внутрипартийные противоречия и разногласия являются неизбежностью, что развитие и укрепление пролетарских партий при указанных условиях может происходить лишь в порядке преодоления этих противоречий, что без принципиальной борьбы с антиленинскими течениями и группами, без их преодоления, наша партия неминуемо переродилась бы, как переродились соц.-дем. партии II-го Интернационала, неприемлющие такой борьбы».

Здесь товарищ Сталин еще раз напоминает нам, что борьба большевиков с антибольшевистскими течениями и фракциями, вырастающими из наличия нескольких классов и различных прослоек в этих классах, из мелкобуржуазного характера нашей страны, была принципиальной борьбой за ленинизм. Ленин и Сталин не раз доказывали, что преодоление внутрипартийных противоречий путем борьбы является основным законом пролетарской партии, если она не хочет переродиться, как переродились соц.-демократические партии II Интернационала. Товарищ Сталин рекомендует для освещения этого вопроса использовать известное письмо Энгельса Бернштейну в 1882 году, приведенное в первой главе доклада «О соц.-дем. уклоне» в ВКП(б), сделанного товарищем Сталиным VII расширенному Пленуму ИККИ, и комментарии к этому письму. В этом докладе товарищ Сталин показал, что пролетариат неоднороден, что в нем есть слои более устойчивые и слои менее устойчивые против буржуазных влияний. Указывая на наличие разных классов в стране, различных групп в рабочем классе, товарищ Сталин дал точный анализ причин появления антипартийных течений, подчеркнув, что противоречия никогда не могут быть затушеваны надолго, что они решаются борьбой и что вследствие этого развитие и укрепление пролетарской партии может итти только путем ожесточенной борьбы против антипартийных течений и групп.

«Можно ли уйти от этих противоречий и разногласий? — говорил тогда товарищ Сталин. — Нет, нельзя. Думать, что можно уйти от этих противоречий, это значит обманывать себя. Энгельс был прав, когда он говорил, что замазывать противоречия внутри партии надолго невозможно, что эти противоречия решаются борьбой».

Таковы важнейшие указания товарища Сталина о том, как следует строить учебник по истории ВКП(б), как следует изучать историю партии. Наконец, первостепенное значение имеет предложенная товарищем Сталиным и утвержденная ЦК ВКП(б) периодизация истории нашей партии, ибо она исправляет грубейшие упущения наших историков, не сумевших до сих пор разработать научной, марксистской периодизации истории ВКП(б). Товарищ Сталин устанавливает двенадцать основных периодов в истории нашей партии, из которых первые шесть (1883—1917 гг.) относятся к борьбе нашей партии против самодержавия и капиталистического строя и вторые шесть — к послеоктябрьскому периоду истории ВКП(б), неразрывно связанному с борьбой всей нашей страны за построение социализма.

Указания товарища Сталина «Об учебнике истории ВКП(б)» требуют большой, напряженной работы от наших историков. Но не только от них. Глубокое изучение истории ВКП(б)— первейшая обязанность всякого партийного и непартийного большевика, стремящегося к овладению большевизмом. Без этого нельзя успешно участвовать в строительстве социалистического общества, социалистической культуры, социалистического искусства.

КУСТАРНАЯ МАСТЕРСКАЯ

Тихо и пустынно в ателье киностудии «Советская Беларусь». Поставленные декорации ждут, когда вернутся режиссеры из Петергофа — излюбленного места для переделки сценариев. Там, вдали от городского шума уже несколько дней художественный руководитель студии А. Зиновьев вместе с авторами и режиссерами «штопает» и «ставит заплаты» (в который раз!) на сценарии «Балтийцы» и «Соловей».

Нам уже неоднократно приходилось писать о недопустимо легкомысленном отношении руководства студии и ГУК к утверждению сценариев. Утверждение сценариев длится часто по нескольку месяцев. Прежде чем поступить в производство, сценарий переделывается несколько раз. И все-таки нет картин, которые снимались бы точно по сценарию. И к этому так привыкли, что не считают нужным окончательно доделывать сценарий, рассчитывая на возможность изменений во время с'емок, когда все «станет яснее».

Режиссеры предоставлены самим себе, их никто не контролирует, ими никто не руководит. В результате зачастую во время с'емок искажается тема сценария, затушевывается основное, выпячиваются боковые линии, и к концу работы выясняется необходимость снова переделать сценарий, теперь уже приспособить его к заснятому материалу и какими-то «заплатками» спасти картину.

Ярким примером может служить фильм «Соловей». Режиссер Э. Аршанский вместо того, чтобы главное внимание уделить основной теме — восстанию крестьян против феодала-помещика, увлекся показом жизни в замке.

В процессе с'емок художественное руководство студии не обратило внимания режиссера на его ошибки. И вот после года работы, после многих пересъ'емок (павильон «темница», например, переснимался три раза), при полумиллионном перерасходе выясняется необходимость снять еще 200 кадров (во всей картине по рабочему сценарию 525 кадров).

Сценарий «Балтийцы» также переделывался неоднократно. В прошлом году с'емки летней натуры были сорваны именно из-за бесконечных переделок и доделок сценария (сданного фабрике два года назад). Но, несмотря на это, до самого последнего времени сценарий продолжает доделываться и переделываться, дописываются новые сцены и диалоги и т. д. Были случаи, когда, назначив на следующий день с'емку, группа не знала точно, что же будут снимать, ибо только поздно вечером авторы (в числе которых художественный руководитель киностудии) принесут новый вариант сцены.

Единственное светлое пятно на мрачном фоне белгоскиновской действительности — это бригада режиссера В. Корша, снимающего картину «Дочь родины». Благодаря правильной и умелой организации труда в бригаде, серьезному отношению к делу темпы работы коллектива «Дочь родины» во много раз выше темпов других бригад.

Однако в студии не заботятся о передаче опыта бригады В. Корша другим постановочным коллективам. Беззаботное, легкомысленное отношение к государственным средствам и планам ярко процветает в студии Белгоскино.

АРК. КИН.

С дальнего севера, из Кировска, вернулся в Ленинград постановочный коллектив режиссеров бр. Васильевых, снимавший там зимнюю натуру для фильма «Дальний Восток». Экспедиция на север прошла удачно: снята вся зимняя натура. Сейчас коллектив начал с'емки павильонов в ателье Ленфильма. На нашем снимке (фото Вигдермана) рабочий момент с'емки в Кировске. На переднем плане Трофимыч — арт. А. Морозов. На паровозе Ленька — арт. А. Апсолон. У с'емочных аппаратов шеф-оператор А. Сигаев (справа) и оператор А. Дудко (слева). В центре режиссеры Г. и С. Васильевы.

ИНОСТРАННЫЕ ДЕЛЕГАЦИИ В ДОМЕ КИНО

7 мая московский Дом кино посетили иностранные рабочие делегации, прибывшие в Москву на первомайские торжества. В числе их представители республиканской Испании, Франции, Америки, Англии, Швейцарии, Чехословакии и др.

От имени 70 тысяч советских кинофоторaботников гостей приветствовал тов. П. Бляхин. Затем был показан первомайский выпуск кинохроники. Бурной овацией встретили зарубежные товарищи появление на экране товарища Сталина. Из среды испанских делегатов на ломаном русском языке раздается исполненный горячей искренности возглас: «Да здравствует товарищ Сталин!», поддержанный аплодисментами всех собравшихся.

Прохождение частей нашей доблестной Красной армии сопровождается бурными приветственными аплодисментами гостей. Большой успех у зрителей имел также хроникальный фильм «Испанские дети в Артеке».

В заключение был показан фильм «Последняя ночь».

УСПЕХ «ПОСЛЕДНЕЙ НОЧИ» В НЬЮ-ЙОРКЕ

В последних числах апреля кинотеатры Нью-Йорка начали демонстрировать новый советский фильм «Последняя ночь» (Е. Габриловича и Ю. Райзмана, производство студии Мосфильм). С первых же дней постановки фильм пользуется грандиозным успехом. Сеансы проходят при переполненных залах. Американский массовый зритель принимает картину восторженно.

Чрезвычайно высокую оценку дает «Последней ночи» нью-йоркская кинокритика. Газеты различных направлений в своих рецензиях отмечают, что по их мнению фильм «Последняя ночь» может быть поставлен в один ряд с такими произведениями советской кинематографии, как «Чапаев» и «Мы из Кронштадта».

ПЕРВОМАЙСКИЙ ВЫПУСК ХРОНИКИ В ПАРИЖЕ

Инт709кино получило сведения, что первомайский экстренный выпуск «Парад на Красной площади» уже 5 мая вечером демонстрировался в двух кинотеатрах Парижа. Выпуск пользуется большим успехом у зрителей. В одном из последних номеров «Юманите» помещена заметка об этом выпуске под заголовком «Рекорд быстроты». Частично материал о праздновании 1 мая в Москве будет использован в очередных выпусках французских киножурналов.

ЛЕНСКИЕ ПРИИСКИ НА ЭКРАНЕ

В связи с 25-летием Ленских событий специальная бригада восточно-сибирской студии Союзкинохроники в составе режиссера Хахановой и операторов Бурд и Гольд провела интересные с'емки в Бодайбо. На пленку заснята работа золотодобывающих предприятий Ленского промышленного района, показаны его богатства и огромный размах промышленного освоения, рост культуры и улучшение быта ленских горняков.

Бригадой смонтирован специальный короткометражный фильм о Ленских приисках. Фильм будет озвучен в Московской студии кинохроники.

НАЧАЛИСЬ С'ЕМКИ «ВРАГОВ»

В студии Ленфильм начались с'емки фильма «Враги». Сценарий построен на основе пьесы Горького.

Фильм ставит режиссер засл. деятель искусств А. В. Ивановский. Снимают оператор С. Беликнин и звукооператоры Г. и П. Вицинские. Художник С. Меткин. Музыку пишет композитор Ю. Кочуров.

В фильме «Враги» снимаются: народный артист РСФСР В. Гардин (генерал Печенегов), засл. артист РСФСР В. Пославский (Яков Бардин) и Ф. Богданов (Левшин), арт. В. Киселев (Захар Бардин) и др.

«Враги» — первый звуковой фильм (если не считать озвученного за границей «Каина и Артема»), поставленный по произведению великого пролетарского писателя.

БОЛЬШОЙ КИНОТЕАТР СТОЛИЦЫ УССР

В ближайшее время в Киеве начинается строительство нового кинотеатра на 1.200 мест. Проект, составленный группой проф. В. Рыкова, учитывает все последние достижения техники строительства кинотеатров.

В первом этаже здания будут размещены гардеробы и билетные кассы. Цокольный этаж вмещает эстраду, зал для танцев и буфет. На втором этаже — два кинозала по 600 мест. Здесь же большое фойе. На третьем этаже — концертный зал для ожидающих начала сеанса.

Театр оборудуется оригинальной мебелью, новейшей звуковой аппаратурой, мощной вентиляцией.

Артист А. Чистяков в роли рабочего в фильме «Возвращение Максима». Производство Ленфильма. Сценарий Л. Славина, Г. Козинцова и Л. Трауберга. Режиссеры Г. Козинцов и Л. Трауберг.

По СССР

Сталинабадская киностудия выпускает на местные экраны звуковой журнал кинохроники. Для журнала засняты работы VI чрезвычайного всетаджикского с'езда советов, утверждение Конституции, торжественная демонстрация трудящихся города в честь принятия Сталинской Конституции и ряд других сюжетов.

В с. Кубенское (Северный край) при Доме культуры открывается звуковой кинотеатр на 300 мест. Заканчивается монтаж звуковой аппаратуры. Первым фильмом будет демонстрироваться «Доклад товарища Сталина о проекте Конституции Союза ССР».

Горьковская студия Союзкинохроники организует регулярный выпуск местного областного киножурнала. Выпущен третий в этом году номер журнала. В журнал включено 6 эпизодов, в том числе открытие навигации на Волге, работа орденоносца кузнеца Фаустова и соревнование жен командиров Красной армии.

Третий звуковой кинотеатр открывается в Бийске, Западно-Сибирского края. Заканчивается отделка зрительного зала и фойе. Театр рассчитан на 300 мест.

Жизнь и учебу курсантов Тульского оружейно-технического училища засняли для киножурнала операторы Союзкинохроники тт. Щекутьев и Шелев. Один из эпизодов показывает экскурсию учащихся в музей-усадьбу Л. Н. Толстого в Ясной Поляне.

С'емки не состоялись

Мы предложили московской студии Союзкинохроники заснять цветной хроникальный фильм о праздновании пролетарского праздника 1 мая. Руководители Союзкинохроники (тт. Фельдман и Кантер) поддержали наше начинание. Были приготовлены специальные приспособления, обеспечены для цветоаппаратов хорошие точки и условия с'емки. ГУК отпустил импортную пленку.

Но так как Союзкинохроника в данный момент нужного оборудования не имеет, мы обратились за помощью к родственным организациям (НИКФИ, Союздетфильм, Мосфильм).

Научно - исследовательский кинофотоинститут (тт. Протопопов и Голдовский) взялись нам помочь. Несмотря на большие трудности, была изготовлена специальная советская пленка для двухцветной с'емки. Руководители же студии Союздетфильм и в особенности Мосфильм отнеслись к нашему начинанию холодно и казенно. Мы просили Союздетфильм срочно обработать пробные куски, которые должны были предрешить вопрос о с'емках. Но эти куски были отложены на последнюю очередь. Зав. лабораторией тов. Двигубский сказал: «Лучше вы с нами не связывайтесь».

Еще более странную позицию заняло руководство Мосфильма. Директор студии тов. Бабицкий категорически отказался предоставить на один день Московской студии кинохроники один из четырех цветных аппаратов.

Из-за этого цветная с'емка первомайского праздника была сорвана.

Операторы кинохроники
Б. Небылицкий, Д. Рымарев.

ПОДГОТОВКА ПЛАНА ТРЕТЬЕЙ ПЯТИЛЕТКИ

До сих пор советская кинематография не имела перспективного комплексного плана своего развития.

Сейчас ГУК впервые приступило к составлению такого плана на третью пятилетку. Работа начата с подведения итогов второй пятилетки по различным отраслям кинематографии, с тем чтобы после этого определить основные наметки плана дальнейшего развития.

В Доме кино в ближайшем будущем организуется ряд вечеров, посвященных обсуждению основных вопросов развития кинематографии в третьей пятилетке.

За рубежом

ВОИНСТВУЮЩИЕ МРАКОБЕСЫ

Кинопроизводство Германии наводняет страну фильмами, посвященными специально пропаганде бредовых расистских «идей» германского фашизма. Зрителям усиленно навязываются халтурные фильмы о «расовой гигиене» — «Грехи отцов», «Отклонение с пути» и др. Копии подобных картин размножаются в огромных количествах. Свыше 500 экземпляров таких фильмов разослано по районам страны.

На-днях выпущен еще один фильм этого типа «Жертва прошлого», который получил «высшую оценку» фашистской цензуры и будет демонстрироваться в 5 300 кинотеатрах Германии.

★

Германский фашистский листок «Лихт-Бильд-Бюне» публикует обширную статью японского кинопредпринимателя, некоего Нагамаса Кавакита. В редакционном вступлении отмечается, что Кавакита прибыл в Берлин для переговоров «о широкой совместной работе Германии и Японии в области кино».

Кавакита заявляет, что Япония «с интересом следит за германской кинематографией и учится у нее». В частности, в Японии создается государственный аппарат управления кино по германскому образцу. Заверив читателей, что японская киноцензура по своему характеру приближается к германской, Кавакита перечисляет «успехи» германских фильмов в Японии. В заключение Кавакита заявляет, что германо-японское сотрудничество в области кино «открывает новую эпоху в жизни обеих стран».

Выступление Кавакита является новым свидетельством сговора фашистских поджигателей войны.

Большевик Тураев с трибуны государственной думы произносит речь. Он разоблачает царское правительство, готовящееся к войне, выжимающее все силы и соки из пролетариата. Он понимает, что его слова не найдут отклика в черносотенной думе, но большевики использовали думскую трибуну, выступали здесь, зная, что через все рогатки и препоны цензуры большевистские слова найдут путь к пролетариату.

Этот эпизод зрители увидят в фильме «Возвращение Максима» (вторая часть трилогии о Максиме (режиссеры Г. Козинцов и Л. Трауберг) которая скоро выйдет на экраны. На нашем снимке — кадр из эпизода «государственная дума». В роли большевика Тураева артист театра Госдрамы Кузнецов.

Б. МАКАСЕЕВ

В Испании

Вот уже несколько дней, как я вернулся домой, на родину, в СССР. Около 9 месяцев пробыл я в Испании, героически защищающей свою свободу и независимость от банды мятежных генералов и германо-итальянских интервентов.

Когда мы 18 августа прошлого года вылетели в Париж, а оттуда дальше, Испания представлялась нам страной тореадоров и боя быков.

На границе в Андее мы пред'явили свои красные паспорта пограничникам республиканской Испании. Наши паспорта вызвали большой интерес. Их разглядывали, передавали из рук в руки. Это были простые крестьяне, горняки и рабочие, ставшие на защиту своей родины. Такова наша первая встреча с представителями испанского народа.

В Ируне, где шли лихорадочные работы по укреплению города, мы встретили группу вооруженных людей. Узнав, что мы советские кинооператоры, они нам устроили горячий прием: обнимали, приветствовали возгласами «Viva Rusia». Наши красные паспорта вновь долго ходили по рукам. После оформления документов нам предложили поехать на линию фронта. По дороге тянулись повозки с ранеными и амуницией.

С укрепленного высокого участка Сан-Марсиаль мы увидели цепь неприятельских укреплений. Профессиональное чувство захватило нас и, не жалея пленки, мы беспрерывно снимали.

В окопы мы попали к обеденному перерыву. Все стремились с нами познакомиться. Поднимали сжатые кулаки, чертили на земле «Viva Rusia». Бой начался внезапно. Республиканцы бросились к своей «артиллерии». Это была старая пушка, калибр снарядов которой не соответствовал диаметру дула. Техника стрельбы была своеобразная: подходили со снарядом к костру, обливали оловом и запихивали снаряд в пушку. Такой «техникой» располагали в первые дни бойцы народной армии. Тогда же мы впервые услышали шум приближающегося бомбовоза. Все хотелось снять ближе, скорее, больше. Вдвоем снимать было легко. Мы распределяли об'екты с'емок и дополняли друг друга, предвидя монтажные задачи.

Первое время трудно было снимать. Всюду, где мы ни появлялись, бойцы нас горячо приветствовали. Поэтому в первых выпусках, несмотря на тяжелую напряженную обстановку в стране, в кадрах много улыбающихся лиц.

В Сан-Себастьяне — фешенебельном курорте, мы получили первое боевое крещение. Мирные с'емки гуляющей толпы и морских пейзажей были нарушены зловещей сиреной. Через несколько минут город подвергся жестокой бомбардировке с моря. С крейсера было выпущено около 40 снарядов. Мы остались вдвоем на улицах опустевшего города. Несколько часов спустя мы снимали первые разрушения.

Некоторое время мы прожили в Барселоне. Снимали бой быков, отряды, уходившие прямо с арены на фронт. Затем начали снимать фронт, бои. Недалеко от Уэски нам удалось заснять блиндированный поезд, сооруженный местными крестьянами. В условиях первых дней гражданской войны значение такой «механизации» было огромно. Вообще до прихода немецких и итальянских «добровольцев», до того как немецкое командование взяло власть в свои руки, можно было наблюдать на фронте самые неожиданные эпизоды. Был случай, когда, подняв руки вверх, трое фашистских солдат подошли к республиканским окопам и стали просить воды. Произошел следующий диалог: «Вода есть?» — «Нет». «А мандарины?» — «Тоже нет. Есть апельсины». — «Ну давайте апельсины!». «Идите в окопы, дадим в обмен на что-нибудь». Договорились на том, что за каждый апельсин республиканцы получают 30 патронов. После этого начальник отряда дал в тыл телеграмму: «Вышлите 2 вагона апельсинов».

Побывав на фронтах, мы отправились в Мадрид. Ночью в'ехали в темный, неосвещенный город. Днем же город жил обычной жизнью. Трамваи, магазины, открытые кафе. До эвакуации мы встречались там с кинематографистами европейских и американских фирм. После первых налетов, когда фронт подошел к предместьям Мадрида, мы остались единственными представителями кино.

В Мадриде мы встретились с Михаилом Кольцовым. Он заботился о нас, как старый товарищ и друг, инструктировал, давал советы. Часто вечерами выходили мы на балкон и смотрели, как фашистские самолеты бомбят рабочие районы. Кольцов об'яснял нам, куда падают бомбы, и мы на следующий день по его указаниям ездили снимать следы вражеских «визитов».

В Мадриде впервые увидели мы Долорес Ибаррури и секретаря ЦК компартии Хозе Диас. Встреча с Пассионарией произошла в ЦК испанской компартии. Долорес стояла на лестнице, окруженная женщинами, и, улыбаясь, что-то говорила им. Нас познакомили, и она пригласила нас к себе в кабинет. Хотя она очень торопилась и мы отнимали у нее строго распределенное по минутам время, около часа она тепло беседовала с нами. В этот же день в коридоре мы встретили Хозе Диаса. Беседу, начатую с Долорес, он продолжил в своем кабинете, в котором все напоминало о фронте. Хозе Диас был болен и утомлен. Однако, это не мешало ему каждый день выезжать на фронт.

Об'екты наших с'емок были разнообразны. Сегодня снимаем мирный город, завтра—фронт, раненых, пожары, деревни. Несколько часов спустя летим на самолете через фашистскую зону, чтобы успеть заснять приход советского парохода с провизией и одеждой для детей и женщин Испании.

Однажды мы решили снять наступление и примкнули к отряду бойцов. Увлекшись с'емкой, мы незаметно оказались впереди отряда. Был ураганный пулеметный огонь. Отряд залег. Нам хотелось обязательно заснять отряд в момент наступления. Мы попросили командира: «Поднимай бойцов, нам нужно снимать». Он выполнил просьбу. Наступление было заснято и, кстати сказать, успешно завершено.

В продолжение всей работы мы пользовались автоматами «Аймо». Засняли ими больше 40 тысяч метров. Если снимали недалеко от базы, то брали с собой дневной запас пленки. В случае же далеких поездок захватывали специальный чемодан с пленкой.

В Испании мы действительно прошли школу боевого кинорепортажа. У нас появились сноровка, умение быстро ориентироваться в любой обстановке, максимально использовать все для выполнения задания.

В заключение хочется сказать о громадном политическом значении советского кино в Испании. На демонстрацию фильма «Мы из Кронштадта» приходили прямо с фронта, из окопов. Один боец народной армии был настолько потрясен эпизодом потопления белыми красных моряков, что начал стрелять в экран. Мы знаем одного бесстрашного гранатометчика, который трижды смотрел этот фильм, и каждый раз, возвращаясь после просмотра на фронт, выводил из строя неприятельские танки. Картина пользовалась исключительным успехом, хотя ее не успели дублировать и она шла со вставными титрами на испанском языке.

За эти месяцы в Испании произошли колоссальные сдвиги. Сегодняшняя Испания мало похожа на Испанию августа—сентября 1936 г. Мы были свидетелями того, как формировалась армия. Героическая оборона Мадрида, блестящая победа под Гвадалахарой, рост дисциплины, освоение боевой техники — все это запечатлено нами на пленку и останется документом, отображающим самоотверженную борьбу испанского народа и обличающим варварство озверелого фашизма.



Бабка пришла с гостинцами в больницу навестить мужа, захворавшего после поимки диверсанта в болоте.
— Слыхал, говорят, скоро война будет, — говорит бабка.
— Откуда ты знаешь?
— Войска идут видимо-невидимо...
— Что ты, старая, — это маневры!

Эта сцена из картины «Дочь родины», действие которой развертывается в одном из колхозов. Фильм снимает сейчас в студии Белгоскино режиссер В. Корш по сценарию П. Зельцера.

В роли бабки — народная артистка СССР М. М. Блюменталь-Тамарина, в роли деда—артист А. П. Чистяков.

Письмо актеров

Председателю Всесоюзного комитета по делам искусств тов. П. М. КЕРЖЕНЦЕВУ

При киностудии Ленфильм есть 28 штатных киноактеров. Кроме того, в порядке «благотворительности» прикреплено еще 18 человек киноактеров «внештатных». Все это люди, принимавшие некогда самое активное участие в создании советской кинематографии. Некоторые из них начали работать в кино еще в 1919 году. В последующие годы к этому основному ядру присоединились новые и новые актерские силы, состоящие из людей со специальным образованием, окончивших школы, студии, техникумы или Институт сценических искусств.

В большинстве своем эти актеры из года в год повышали, расширяли, углубляли свою квалификацию, занимались в созданных при киностудиях кружках и мастерских, слушали лекции, учились в художественных университетах. Среди них нет ни одного актера, который не имел бы за плечами ряда больших, ведущих ролей, сыгранных им в картинах, или же в ответственных эпизодах. Если собрать в фильмотеку всю пленку, на которую засняты эти актеры, то можно легко убедиться, что перед нами почти вся история создания советской кинематографии.

Однако с появлением звукового кино положение резко изменилось. Наши кинорежиссеры не были подготовлены к встрече звукового кино и, естественно, растерялись во время своих первых звуковых постановок. Возник вопрос: как быть с актерами немого кино? Вместо переквалификации актеров, вместо помощи им в овладении словом, на кинопроизводстве был избран путь наименьшего сопротивления — паломничество в театр, приглашение почти исключительно театральных актеров для работы в кино и отсюда — вытеснение из наших студий актера-кинематографиста. Фактически это было полное отречение от киноактера, изгнание его из кинематографии.

Характерно, что даже такие крупные актеры советского кино, как, например, народный артист РСФСР В. Гардин, не используются производством. В 1935 году после блестящих ролей, исполненных в картинах «Встречный», «Крестьяне», «Иудушка Головлев», «Песнь о счастье», тов. Гардин снимался в Ленфильме всего четыре дня в небольшом эпизоде для картины «Дубровский», хотя студия выплатила т. Гардину за год сорок две тысячи рублей зарплаты. Кстати сказать, стоимость любого приезжего актера, снимавшегося в Ленфильме, стоит не меньше, ибо ему оплачивают раз'езды, вынужденные простои, частые срывы с'емок.

Заслуженно пользующаяся широкой популярностью актриса Жеймо в течение полутора лет не была занята ни в одной картине. И это происходит, несмотря на то, что студия получает много писем зрителей — советских и иностранных, желающих узнать: «Когда же будут картины с участием Жеймо?».

Простои повлекли за собой увольнения. Квалифицированные актеры со стажем от 5 до 18 лет оказались гражданами «свободной профессии», а по существу остались без всякой работы, лишившись законного права всякого советского гражданина — права на труд.

Группа актеров, прикрепленных, как мы уже говорили, в порядке «благотворительном» к фабкому студии, не имела и не имеет никакого руководства, ею никто не интересуется, нет ни категорий, ни тарифов, ни планирования труда ее участников.

Администрация постановочных коллективов довольно часто «обсчитывает» актера, даже в случае предварительной договоренности с ним о ставке. Если такой актер будет настаивать на соблюдении договора, ему заплатят, но в дальнейшем возможность работы будет исключена.

Наряду с этим процветает рвачество со стороны людей, приглашенных из театров или просто с улицы для участия в с'емках. Рвачество поощряется в этих случаях самой администрацией студии. Засилье театральных актеров в кино разрушает производство. Ввиду занятости актеров в театре часто срываются с'емки, увеличиваются простои, нарушаются планы, падает дисциплина — вся работа группы разлаживается из-за актера.

В разговоре с нами, киноактерами, наши руководители высказывают немало хороших пожеланий и предложений о возвращении киноактера на производство. Но это только слова. На практике происходит совсем другое. Никакие наши собрания, письма, заявления не принимаются во внимание. Нам предлагают менять квалификацию или же предложить свои услуги в театре. Нас называют «случайными людьми», «людьми не нашего производства», нам предлагают ехать на периферию, но не в кино, а... в театр.

Надо ли говорить, как горько нам, киноактерам, проработавшим в студиях десяток и больше лет, слышать эти слова, ибо мы все же считаем себя кинематографистами и для нас кино есть единственное искусство, где мы хотели бы и могли работать.

Нам кажется, что кинопроизводство испытывает острую нужду в хороших актерах, и мы имеем все основания к тому, чтобы быть использованными в наших студиях. Руководство обязано нам помочь, оно обязано заботиться о создании кадров киноактеров, об их воспитании и учебе.

Мы полагаем, что поднятый нами вопрос относится не только к студии Ленфильм. Мы ждем коренных изменений в положении киноактера во всех студиях и организациях, мы требуем, чтобы наша судьба решалась не в директорских кабинетах, а при участии широкой кинематографической общественности. Мы требуем внимания к нам со стороны Комитета по делам искусств.

Заслуженные артисты республики: МАГАРИЛ, В. МЯСНИКОВА, МУХУТДИНОВ, Е. ЕГОРОВА, Т. ГУРЕЦКАЯ. Артисты: ФЕДОСЬЕВ, ЗАБЕЛИНА, ЗАРЖИЦКАЯ, М. СИМАКИНА, КАЧКОВА, ВОЛЫНЦЕВА, ДАВЫДОВА, БОРОВКОВ, РОКОТОВ, ШЕТЕРНИКОВА, У. КРУГ, АПСОЛОН, НИКИТИН.

ОБСУЖДАЕМ ПРОБЛЕМЫ ТРЕТЬЕЙ ПЯТИЛЕТКИ

Совет народных комиссаров СССР обязал Госплан, союзные наркоматы и Совнаркомы союзных республик закончить составление третьего пятилетнего плана народного хозяйства к 1 июля.

Составление пятилетнего плана является фактом исключительной важности для кинопромышленности, которая все время работала без перспективного комплексного плана ее развития.

Наша кинопромышленность продолжает отставать от требований, пред'являемых к ней нашей страной. Между тем партия и правительство уже в годы второй пятилетки предоставили кинематографии огромные возможности для роста и развития. Однако, эти возможности остаются неиспользованными. Даже явно преуменьшенный план 1936 г. кинопромышленностью не был выполнен.

Мы должны в третью пятилетку производить картины дешевле и быстрее. Средние нормы в 1936 г. — 14,1 месяца на производство одной полнометражной картины — должны быть по плану третьей пятилетки резко снижены. Для этого достаточно возможностей, если работать планово, организованно.

В плане необходимо предусмотреть решительное снижение себестоимости картин, строгое соблюдение норм расходования пленки (сейчас норма превышается... втрое!), вполне возможное при правильной организации с'емочных процессов.

Особое внимание следует уделить проблеме подготовки кадров, — особенно для студий в национальных республиках и для цветного кино, которое должно получить большое развитие в ближайшие годы.

Пятилетний план должен, естественно, предусмотреть обязательный перевод всех студий на непрерывный производственный процесс.

Важнейшая задача—техническое повышение качества киноаппаратуры и кинопленки.

В третьей пятилетке должна быть практически выполнена директива партии об озвучании сельских киноустановок и кинопередвижек. С этим связано разрешение целого комплекса и других проблем; тиражирование копий картин, работа копировальных фабрик, производство киноаппаратуры и запасных частей к ним, подготовка кадров киномехаников-звуковиков и т. п.

«Было бы глупо думать, что производственный план сводится к перечню цифр и заданий. На самом деле производственный план есть живая и практическая деятельность миллионов людей» (Сталин).

Вступившая в силу новая Сталинская Конституция, глубокое развитие советского демократизма будут способствовать выдвижению новых талантливых специалистов, которые подымут советскую кинематографию на высоту, достойную великой сталинской эпохи.

К обсуждению проблем третьей пятилетки привлекаются широкие массы трудящихся, в том числе и киноработников. Все ценные и деловые предложения будут учтены при разработке пятилетнего плана. Мы приглашаем всех наших читателей принять активное участие в обсуждении вопросов третьей пятилетки на страницах нашей газеты.

НУЖНА ЕДИНАЯ ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА

Одним из основных вопросов третьей пятилетки в кинопромышленности является, безусловно, вопрос об организации технической базы и ее взаимоотношениях со студиями.

Техническая база нашей кинематографии выросла. Она достаточна, чтобы в несколько раз расширить производство кинофильмов всех видов. Еще в 1936 году производственная мощность всех киностудий была определена ГУК в 120 полнометражных фильмов (план 1937 года утвержден в 60 фильмов!). Пять павильонов Мосфильма в первом квартале этого года почти полностью пустовали. В течение последних лет пустует ялтинская студия. Другие студии не имеют в то же время базы для с'емок. Благодаря бесплановости и неорганизованности всего кинодела в целом сейчас техническая база не справляется даже с минимальными планами.

Злоупотребляя иногда централизацией в области творческих процессов, ГУК совсем не использует возможностей кооперации и централизации технического хозяйства советской кинематографии.

Тов. Шумяцкий правильно говорил о преимуществах крупного централизованного производства в будущем «южном киногородке», но не применил этих же полезных идей для более близких об'ектов.

Между тем ясно, что, например, в Москве централизация технической базы для всей столичной кинематографии принесла бы большую выгоду.

По планам ГУК в разных концах Москвы и в дачных местностях должны производиться разрозненные крупнейшие строительства производственных комбинатов: для студии техфильмов, для студии кинохроники, для киноинститута. Одновременно десятки миллионов намечено истратить на расширение технической базы Мосфильма на Потылихе, производятся затраты и в Детфильме. Отдельно собирается строить свою техбазу киностудия Наркомтяжпрома.

На все эти строительства требуются десятки миллионов. В целом, надо полагать, будет затрачено свыше 100 млн. рублей. Фактически происходит распыление средств, затягивание сроков строительства. Завершение всего этого комплекса откладывается на ряд лет, и, следовательно, на несколько лет задерживается нормальная работа по производству хроники, техфильмов, работа киноинститута и др. В то же время это строительство разобщает разные участки по существу единого технически кинопроизводства.

Уже освоенная площадка Потылихи (Мосфильм) позволяет гораздо дешевле и быстрее построить все в одном месте и тем самым создать единую московскую центральную техническую кинобазу. Для всех видов фильмов может быть одна общая лаборатория, общая электростанция и осветительный парк, общие подсобные цехи, общие залы для тонировки, общие монтажные комнаты и просмотровые залы. Комплекс ателье может обслуживать все виды павильонных с'емок.

Здесь же должны быть, естественно, и киноинститут, подготовляющий киноработников всех специальностей в непосредственной связи с производством, а также научные киноучреждения.

Экономические выгоды всего этого очевидны. Однако дело не только в экономической выгоде и технических преимуществах. Создание единой центральной техбазы в Москве принесет огромную пользу для всего дальнейшего развития нашего кино.

Имея единую централизованную мощную техническую базу, можно создавать любое количество студий как художественных, так и для производства научно-популярных и других картин (например, перешедшая в Москву Академия наук может широко развернуть производство научных и научно-популярных фильмов, создавая соответствующие сценарии и воспитывая свои кадры киноработников).

Руководители художественных студий только выиграют, избавившись от лишних забот о технике.

А. ДУБРОВСКИЙ.

КАРТИНУ ВЫБИРАЕТ ЗРИТЕЛЬ

В прокатной практике и политике процветает принцип «принудительного репертуарного расписания». Он приводит к тому, что кинотеатры и многомиллионный кинозритель вынуждены принимать те картины, которые им навязывают.

Никому нет дела до того, что кинозрители того или иного района желают смотреть, допустим, «Партийный билет», «Броненосец Потемкин» или другую какую-нибудь картину. Не спрашивая директора кинотеатра, не интересуясь мнением киномеханика передвижки, хорошо знающего требования зрителей, прокатные организации направляют картины «по своему усмотрению».

Не удивительно, что в ряде случаев очередная «смена программы» оказывается неприемлемой. Я считаю, что при разработке плана третьей пятилетки в развитие кинофикации и проката необходимо обеспечить такую организацию проката, чтобы кинотеатры и передвижки получали те картины (в пределах действующего фильмофонда), на которые они подадут заявки, учитывая пожелания кинозрителей.

Давать картины по заявкам, а не по принципу «бери, что дают» — несколько труднее. Это осложнит работу прокатных организаций, но это надо сделать. «Распределять» легче, чем удовлетворять подлинный спрос!

У нас насчитывается свыше 20 тысяч копий картин. Это — на 10 тысяч киноточек.

Такой фонд, конечно, недостаточен для свободного маневрирования. Я уверен, однако, что план третьей пятилетки предусмотрит как резкое увеличение количества новых картин, так и резкий рост тиражей новых и старых фильмов. Таким образом фильмфонд настолько возрастет, что при четкой работе прокатных организаций в центре и на местах проблема удовлетворения кинозрителя по его запросам.

Кинозритель П. БОЙДЫК.

НЕОБХОДИМО ГОТОВИТЬ КАДРЫ КИНОЭКОНОМИСТОВ

За последние годы наблюдается свертывание учебных и научных учреждений, готовящих киноэкономические кадры. В НИКФИ ликвидирован экономический отдел якобы из-за отсутствия... об'екта исследования. Не было приема в этом году на инженерно-экономический факультет ВГИК. Кинотехникум в Ростове-на-Дону, готовящий эксплоатационников кинофикации, также не производил набора на первый курс экономического отделения. Аспирантуры по вопросам экономики кинопромышленности нет вовсе.

Между тем кинематографии нужны квалифицированные кадры организаторов-хозяйственников. Например, совершенно нетерпима неподготовленность многих директоров кинотеатров. Некому всерьез заниматься финансовыми планами киносети.

Во всей системе кинофикации и в эксплоатационных отделах киностудий плохо поставлены экономическая отчетность и анализ. В результате размещение и эксплоатация киносети, тиражирование копий, организация каналов фильмопродвижения и т. п. слабо изучены.

Этот большой вопрос ни в коем случае нельзя упускать из вида при составлении плана развития советской кинематографии в третьей пятилетке. Необходимо тщательно и убедительно пересмотреть всю систему подготовки как практических работников — организаторов, хозяйственников и экономистов кинематографии, так и научных работников в этой области.

Огромная отрасль хозяйства и культуры, которой является кинематография, в идейно-художественном отношении поднялась неизмеримо высоко и уже становится передовой областью и в технико-экономическом отношении. Поэтому она должна быть обеспечена крепкими, хорошо подготовленными экономическими кадрами.

Необходимо в третьей пятилетке создать единую систему высшего и среднего киноэкономического образования.

Б. Я. ЛЕВКОВ.

Ростов-Дон.

ТРИБУНА

Монументализм или камерность?

«Монументализм или камерность»? Такая постановка вопроса неправильна сама по себе. Вряд ли мы найдем нечто более личное, нежели интимный разговор влюбленных. Тут сама обстановка обычно создает замкнутость, которую не может преодолеть ни одна самая «камерная» постановка. Но в то же время именно этот эпизод в «Ромео и Джульетте» — один из самых «монументальных». В этой глубоко личной, интимной сцене выражен исторический поворот человечества, а именно борьба за свободу индивидуальной любви против феодальных, кастовых законов.

Любовь Антигоны к своему брату, ее благоговение перед ним — только личные чувства родства, но в то же время они монументальны в силу значения, которое они приобретают в конфликте с общественным порядком.

Вопрос «монументализм или камерность» — вообще вопрос праздный, так как в подлинном искусстве большое и интимное, общее и личное никогда не исключали одно другое.

В период упадка буржуазной культуры, когда особенно обострились противоречия между частными и общественными интересами, в искусстве возникли две противоположные тенденции: «камерное» искусство с его оторванной от мира сего интимностью и ложно понятой «монументальностью», которой с помощью схематических обобщений и затушевывания индивидуальных человеческих черт пытался достигнуть большой масштабности в передаче общественных событий.

Итак, вопрос о «монументальности» — это не вопрос количества. Это не вопрос цифр или об'ема. В бессмертном произведении Д. Дефо «Робинзон» всего два действующих лица: одна — основная фигура, другая — подсобная. Не думаю, чтобы мне понадобилось доказывать, что это произведение монументально. Интересно, однако, что бесконечное одиночество Робинзона вовсе не носит интимного, камерного характера.

Общеизвестно, что мы не можем установить размер картины или статуи по фоторепродукции, если на ней не обозначен масштаб. Картина или фигура кажутся нам большими, когда они сделаны монументально, и, наоборот, они кажутся нам маленькими, когда мы не чувствуем в них монументальности.

В искусстве «больших» или «маленьких» может быть только человек. Большой слон, большие горы в этом смысле не имеют для нас значения, ибо здесь только вопрос количества. Под словом большое мы понимаем такое произведение искусства, которое переживает своего творца, остается жить в веках.

Таким образом «величина» человека будет действовать лишь в том случае, когда его образ встал перед нами как живой, индивидуальный, очеловеченный. Именно индивидуальное, человеческое является предпосылкой монументальности в искусстве. Мы никогда не добьемся «большого» в искусстве путем схематических обобщений и мертвых абстракций.

Древнеегипетские статуи только потому производят впечатление монументальных работ, что в их лицах, в их взоре выражено нечто сугубо индивидуальное. Без этого индивидуального перед нами были бы камни, похожие на людей. Но теперь это люди, похожие на скалы. Мозаика Равенны именно потому и производит такое сильное впечатление, что лица имеют вполне конкретное выражение портретов, и в то же время это архитектурные строения из камня.

Но вернемся к фильмам. Наши фильмы не «монументальные» и не «камерные» — они просто либо плохие, либо хорошие, а подчас и весьма посредственные. Камерное искусство, сознательно выражающее такие интимные, внутренние, психологические ситуации, которые не имеют никакого отношения к социальному окружению, такое камерное искусство не имеет права на признание. В свою очередь монументальность фильма меньше всего зависит от количества действующих в нем людей; подлинной монументальности не может помешать подробная и интимная психология.

Монументальность наших картин заключена в их идейной значимости, в жизненности их темы, их содержания.

«Мы из Кронштадта» — монументальная картина, с большими массовыми сценами. Монументальна и картина «Депутат Балтики», несмотря на подробную интимную характеристику центрального героя — профессора Полежаева. В картине «Тринадцать» коллектив тринадцати имеет более существенное значение, чем каждый из героев в отдельности. «Чапаев» — монументальнее, чем «Тринадцать», несмотря на то, что фигура Чапаева более значительна, чем тысячи людей, которые его окружают.

Но во всех этих картинах созданы образы индивидуальных людей, чья судьба и чье поведение приобретают историческое значение, потому что через них выражены и отражены крупные исторические события. И это — истинная монументальность.

БЕЛА БАЛАШ.

ВСТРЕЧА Б. МАКАСЕЕВА С КИНОРАБОТНИКАМИ

В Доме кино состоялась встреча возвратившегося из Испании оператора Б. Макасеева с творческими работниками кинематографии. Тов. Макасеев рассказал о работе советских операторов (своей и Р. Кармена), о первом боевом крещении, о с'емках, которые они проводили на линии огня.

Специальный корреспондент «Комсомольской правды» тов. Розенфельд рассказал о своей встрече с советским оператором в Мадриде, об их самоотверженной работе и о той крепкой дружбе, которая роднит советского журналиста и кинорепортера. После выступления состоялся просмотр специальных выпусков «События в Испании».



Эпизод на баррикаде из фильма «Возвращение Максима» (Ленфильм, режиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцов).

ПРОСТЫЕ ИСТИНЫ

ОБ ИНСТИТУТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ

Институт кинематографии — это прежде всего художественный вуз.

Этой простейшей истины не могли понять в свое время руководители покойного ГИК. А между тем подготовка художественных кадров имеет свои особенности.

Для того, чтобы стать композитором, художником, певцом, скульптором, артистом, недостаточны одни знания, нужны также природные данные. Учеба, тренировка могут разработать природные данные, но не более. Поэтому создание новых кадров деятелей искусств включает в себя не одну, а две задачи: во-первых, отбор одаренных, талантливых людей, над которыми стоило и нужно было бы работать, и, во-вторых, обучение их. При бывшем ГИК этот вопрос почти не существовал. Профессионального отбора фактически не было. Вопрос о природных данных, о таланте с презрением отметался. Прием в институт был примерно такой же, как и в любой втуз. Результаты известны: много десятков людей окончили режиссерский и сценарный факультеты, но сколько-нибудь талантливого режиссера или сценариста среди них почти нельзя встретить. Единственно, чем ГИК мог гордиться, — это хорошими операторами.

С реорганизацией ГИК во ВГИК в этом деле наступил перелом. Требования профессиональной пригодности от учащихся резко повысились. Но здесь палка явно перегнута в другую сторону. ВГИК фактически отказался от попытки создавать новые кадры, выращивать режиссеров и сценаристов из молодежи. Он занялся переподготовкой и переквалификацией работников смежных искусств — литературы, театра, живописи, а также повышением квалификации работников, уже зарекомендовавших себя на кинопроизводстве.

Все это само по себе очень хорошо, и это нужно, но ведь не может киновуз опираться только на уже появившиеся таланты. А как же быть с молодежью? Что делать юноше или девушке, которые хотят стать кинематографистами, но еще не показали своих способностей? С чего им начать? Неужели для того, чтобы стать киноработником, им надо пойти в театр, литературу, проявить себя там и уж после этого спешно переквалифицироваться во ВГИК? Неужели руководство ГУК и ВГИК считает это положение нормальным?

ВГИК поступил правильно, поставив во главу угла профессиональный отбор, но допустил грубейшую ошибку, захлопнув перед молодежью двери режиссерского и сценарного факультетов. Так кадры не готовят.

Институт кинематографии — не только художественный вуз, но, как это ни обидно для его руководства, также и кинематографический.

И если раньше в ГИК не учитывалась разница между художественным вузом и вузом обычного типа, то теперь у нас не хотят понять качественного отличия между киновузом и остальными художественными учебными заведениями.

В обычном художественном вузе профессиональный отбор совершается не только при приеме, но фактически на протяжении почти всего курса учебы, и ошибки при приеме легко исправляются в дальнейшем. Учащийся находится там почти непрерывно в состоянии испытуемого: он рисует или лепит; играет или поет; готовит отрывки или декламирует. Весь творческий рост учащегося проходит перед глазами преподавателей и студентов, а время от времени — перед широкой аудиторией.

Если при приеме была допущена ошибка, то она исправляется в дальнейшем: происходит естественный отсев в одних случаях и уточнение профиля в других. Здесь нет и не может быть неожиданностей: не может быть, чтобы пианист, кончающий консерваторию, вдруг оказался неспособным играть на рояли. Не может быть, чтобы студент, блестяще учившийся в Академии художеств, не смог бы написать небольшого этюда. А у нас люди кончали ГИК, получали дипломы, а снимать картины не умели.

Мало того. Это не только непрерывное испытание, но вместе с тем и тренировка, практика: учащийся уже в вузе делает то, что он будет делать по его окончании. Пусть студент музыкального техникума играет вначале самые несложные вещи, но он все же играет; пусть учащийся школы живописи вначале только копирует и делает лишь зарисовки, но он все же рисует; пусть театехникумовец готовит вначале самые простенькие сценки и читает нетрудные стихи, он все же играет и декламирует. Все это — непрерывная практика, настоящая подготовка к будущей профессии.

Не так обстоит дело во ВГИК. Дело в том, что снимать картину — очень сложное, громоздкое и, что главное, чрезвычайно дорогое дело. Если бы студенты наших киновузов были поставлены в условия, аналогичные с другими художественными вузами, то есть, если бы они непрерывно снимали, то обучение каждого студента обошлось бы государству по крайней мере в миллион рублей. Это, конечно, слишком дорогое удовольствие. На практике выход из положения был найден в... почти полном отказе от творческой практики.

Это звучит как анекдот, но именно в такие условия поставлены во ВГИК режиссеры, сценаристы и операторы. Они до изнеможения штудируют дисциплины специальные, смежные и прочие, имеющие очень отдаленное отношение к кино (эти последние преимущественно), но к творческой работе их допускают раз в год и то на минимальное время. Ни о какой непрерывной практике, а тем более о постоянном наблюдении за творческим ростом учащегося нет и речи. Абстрактное же теоретизирование, при отсутствии живой конкретной работы, окончательно добивает творческую мысль и толкает на путь пустой, бесплодной и вредной схоластики.

ВГИК выпускает людей не только без какого-либо звания, но и без профессии. Ведь в стенах института студент-режиссер сдает только преддипломную работу, собственно же дипломную работу он должен сделать вне института, в киностудии. Тем самым институт собственноручно расписывается в своей несостоятельности. Спрашивается, имеет ли право называться советским вуз, выпускающий, говоря грубо, полуфабрикат неизвестного качества вместо готовой продукции?

В чем же выход из этого совершенно нетерпимого положения?

Выход один: ВГИК должен быть поставлен в условия, одинаковые с другими художественными вузами, т. е. его учащиеся должны параллельно с теорией проходить непрерывную творческую практику.

Конкретно эту реорганизацию ВГИК мы представляем следующим образом. ВГИК получает настоящую производственную базу, ибо то, чем он располагает сейчас, — это недоразумение, а не техбаза. Помимо режиссеров, уже работающих в институте, привлекается еще несколько крупнейших мастеров. Организуется несколько (примерно 3—4) ведущих с'емочных групп, которые комплектуются целиком (кроме главного оператора и режиссера) из учащихся института — от реквизитора до сорежиссера и второго оператора включительно. Эти группы снимают картины согласно общему темплану по сценариям, утвержденным ГУК. Каждый студент с первого же дня поступления в институт выполняет какую-либо работу и одновременно занимается теоретической учебой. Студенты старших курсов параллельно с работой в ведущей группе (в качестве ассистентов, сорежиссеров, вторых операторов) снимают под руководством своих преподавателей по сценариям студентов-сценаристов короткометражные фильмы, которые, в случае удачи, могут быть пущены и в прокат. И только пройдя сквозь горнило испытаний — теоретических, и производственных и творческих, имея опыт работы по трем-четырем большим картинам, а также собственный опыт по короткометражкам, студенты приступят к своим дипломным работам.

Совершенно очевидно, что этот вуз должен быть рассчитан прежде всего на молодежь. Так же едва ли нужно говорить о том, что актерский факультет должен быть восстановлен.

Опасения, что подобная реорганизация вызовет повышение стоимости обучения, — едва ли основательны. Поскольку часть фильмов будет делаться для широкого проката, возможно, что в итоге это будет стоить даже дешевле. Более существенный вопрос — о технической базе. Для этой цели можно было бы передать ВГИК вторую техбазу Союздетфильма, находящуюся, кстати, в здании института. Для того, чтобы не нарушить темплана, на ВГИК можно было бы возложить выполнение соответствующей части плана Союздетфильма.

Скептики могут язвительно возразить, что мы предлагаем вернуться к давно осужденной практике заводов-втузов. Совершенно правильно: если понимать по-сутырински, что кино — это прежде всего промышленность, что киностудия — это фабрика, изготовляющая фильмы, подобно консервам, и, следовательно, киновуз — это завод, выпускающий киноинженеров: заготовщиков (сценаристы), вертельщиков (операторы), постановщиков (режиссеры), натурщиков (актеры), то это, конечно, возврат к заводу-втузу.

Но если считать, что кино — это искусство, что киноинститут — это художественный вуз, готовящий творческих работников кино, то мы должны сказать прямо, что подобно тому как не могут существовать изошколы без ателье и без оборудования для рисования, живописи и ваяния, подобно тому как не может быть консерватории без музыкальных инструментов и концертного зала, и, наконец, выходя за пределы искусства, подобно тому как немыслим медицинский институт, где будущие врачи не лечат настоящих больных настоящими лекарствами, — подобно этому не может существовать киновуз, где студенты систематически не учились бы снимать настоящими аппаратами на настоящей пленке настоящих актеров в настоящих декорациях.

В деле переподготовки и повышения квалификации целесообразно было бы осуществить два мероприятия.

У нас среди уже сложившихся квалифицированных мастеров — в том числе ведущих — есть немало таких, которые хотели бы пополнить свои теоретические познания. Командированные своими организациями в институт на некоторый срок, они могли бы по своему индивидуальному плану, пользуясь консультацией профессоров, пополнить свои познания по таким дисциплинам, как история искусств, литературы, философии, музыки. Такая теоретическая встряска была бы весьма небесполезной, ибо если вгиковцы страдают схоластичностью и чрезмерным теоретизированием, то среди творческих работников кино есть много таких, практическая работа которых не имеет достаточной теоретической основы.

С другой стороны, в существенной помощи нуждаются и те крупные мастера смежных искусств, которые решили связать свою работу с кино. Мы говорим об актерах театра, о композиторах и художниках. В совершенстве зная свое дело, они не всегда хорошо знают кино. Они, попав в институт, смогли бы ознакомиться с богатейшим фильмотечным фондом института, ознакомиться с классическими образцами зарубежного кино, основными вехами истории кино и его техники, с работами крупнейших мастеров мировой кинематографии. Это и были бы своего рода «академические группы».

Превращение института в вуз по существу, а не только по названию, автоматически разрешит и вопрос об аспирантуре. Нынешняя аспирантура фактически висит в воздухе. Отсутствие вузовских факультетов лишает ее резервов, которые приходится черпать на стороне, вне кино, и уже на ходу переквалифицировать их в кинематографистов.

Схоластической системе подготовки кадров должен быть положен конец. ВГИК должен стать полноценным кинематографическим вузом, иначе его существование делается почти бесполезным.

Аспирант ВГИК

К. КАДЖАЗНУНИ.

Арсен — вожак восставших крестьян — в первый же день возвращения с военной службы смело выступает против князя Цицианова, управляющего имениями владетельных князей Баратовых. Цицианов, расправляясь с крестьянами-бедняками, отсек кинжалом ухо у старика Гиви, отца Арсена. В сценарии «Арсен» С. Шаншиашвили и М. Чиаурели описывается эта сцена.

«Налились жилы на лбу Арсена. Страшным стало его лицо. Рванулся, лопнули веревки. Схватили его чапары и вмиг полетели в стороны. Один ударился головой о дерево и свалился тут же, второй налетел на зауряд-прапорщика и вместе с ним рухнул на землю. Схватил Арсен руку Цицианова, выхватил у него кинжал и с невероятной силой швырнул к ногам отца оглушенного князя.

— Подыми ухо! Подыми, собака!

С его словами сливаются крики Гиви.

— Не трогай князя, Арсен.

Арсен не слышит.

— Подними! Убью!

Поднял князь и подал Арсену ухо. Тот завернул его в платок. Судорога свела его лицо. Застонал. Широко размахнулся кинжалом.

— Гадина!

С размаха бьет плашмя кинжалом по лицу Цицианова. Бросает кинжал, прячет платок на груди. Цицианов поднялся. Дрожащими руками он надевает упавшую с головы папаху, вкладывает в ножны кинжал, разглаживает усы. Идет. Садится на лошадь. Поднял плеть, грозит в сторону Арсена:

— Я тебя с лица земли сотру, Арсен Одзелашвили.

Арсен об'явлен государственным преступником. Его всюду разыскивают, травят, как дикого зверя. За поимку его назначена награда. Эпизод, когда Арсен читает об'явление о его поимке, показан на нашем фото. В роли Арсена С. Багашвили.

■ ■ ■

Героический фильм

О НОВОЙ КАРТИНЕ ГОСКИНПРОМА ГРУЗИИ «АРСЕН»

Грузинское искусство создало ряд произведений о народном герое Арсене Одзелашвили. Крупный писатель М. Джавахишвили посвящает ему роман, известный поэт и драматург С. Шаншиашвили пишет пьесу, театр им. Руставели создает героический спектакль о нем, и, наконец, грузинская кинематография выпускает героический фильм «Арсен» в постановке режиссера М. Чиаурели.

Чем вызвано такое внимание к Арсену?

Арсен Одзелашвили является любимым народным героем. Грузинский народ сложил о нем прекрасную поэму, воспел его доблесть, его мужество, его благородство.

Встретив нищего в пути,
Даст ему свою сорочку.
Отнимает у богатых,
Бедняком добро дарит...

В народном эпосе «Арсенас Лекси» (стих об Арсене) выражены чаяния и надежды грузинского крестьянства и восхищение геройством бунтаря-крестьянина, боровшегося против помещиков и защищавшего интересы обездоленных крестьян.

Вторжение русского самодержавия в Грузию еще больше усиливает и усугубляет феодальный гнет. Русское самодержавие ищет и находит опору в помещичье-дворянском укладе. Крупные феодалы награждаются различными чинами, в борьбе против крестьянских масс, голос которых все резче и резче подымается против невыносимого гнета и эксплоатации, царское правительство целиком становится на сторону феодалов-помещиков. Народные возмущения жестоко усмиряются военной силой. Но несмотря на это, грузинский народ встречает своих врагов — грузинских феодалов и представителей русского самодержавия — целым рядом восстаний почти во всех уголках страны.

Большая заслуга режиссера Чиаурели и сценариста С. Шаншиашвили и М. Чиаурели, что они раздвинули рамки народного сказания об Арсене, показав события его героической жизни на фоне крестьянских народных восстаний. Кроме того они сумели преодолеть характерную для буржуазной литературы традицию противопоставления грузинского народа русскому народу, показав сложный социально-политический конфликт, в котором, с одной стороны, налицо сращивание русского самодержавия с грузинской аристократией, а с другой — единство интересов грузинских и русских крестьян и лучших передовых людей Грузии и России, об'единившихся в борьбе против самодержавия и буржуазно-помещичьего уклада.

Барон Розен, коверкающий русский язык, защищает честь русской «цивилизации» и готов потопить в крови «дикарей», которые осмеливаются поднять руку на грузинских помещиков. Барон Розен направляет войско против мирных крестьян, которые не в состоянии платить непосильный оброк князьям Баратовым. Русские солдаты, русские крестьяне, переодетые в солдатские шинели, тоскуют о своей родине, видя Куру, они вспоминают о Волге, поют о ней песни, не чувствуют никакой злобы против грузинских крестьян, а один из них — солдат Митрохин — отказывается арестовать Арсена и переходит на сторону восставших крестьян.

Чувством пролетарского интернационализма проникнуты сцены, показывающие теплую дружбу Митрохина с Арсеном Одзелашвили и с грузинским крестьянством. Митрохин во главе отряда грузинских крестьян родной песней встречает своих же товарищей, русских солдат, трогает их сердца, но не может остановить ход событий и, сраженный пулей, падает, защищая грузинскую землю вместе с грузинскими крестьянами. Глубоким лиризмом и печалью полна сцена прощания Арсена и его соратников с умирающим Митрохиным:

— Прощай, Васо... Васо... — говорит Арсен и, подымает, как знамя, его окровавленную рубаху, бросаясь в бой против его убийц, против палачей народа.

Часто показ Арсена Одзелашвили, романтический показ крестьянского движения приводил к ложной романтике, лакировке, где грузинские крестьяне больше были похожи на экзотических грузинских дворян. Победа Чиаурели в том, что его фильм показывает подлинную историческую правду: грузинский народ, задавленный безысходной нуждой и эксплоатацией, остается народом героическим, не сгибающим шеи перед угнетателями.

Арсен в исполнении Багашвили подкупает своей искренностью, простотой и задушевным лиризмом. Он ничем не отличается от своих собратьев-крестьян, он только обобщает их лучшие черты, он — такой же бедняк, такой же простой и человечный, как все они.

Чиаурели прекрасно знает и чувствует самые разнообразные стороны народной жизни. Он умело использует народный музыкальный фольклор, мастерски вводит народные песни и создает предельно выразительные сцены народной жизни.

Купцы на базаре обвешивают и обмеривают крестьян. Появляется Арсен верхом на лошади вместе со своей невестой. Крестьяне, увидя его, обращаются к нему с жалобами. Арсен отнимает у купца короткий аршин, ломает его на куски, сам становится за прилавок и на горе перепуганного купца начинает отмеривать товар длинной палкой. Крестьяне радуются тому, что Арсен наводит свои порядки.

Мальчик, защищая честь своей матери, убивает одного из царских чиновников. Исполнители воли барона Розена направляют пушки на беззащитные деревни, требуя немедленной выдачи убийцы. Мальчик подбегает к Арсену и сообщает, что он, вступившись за мать, убил этого чиновника. Мальчик готов назвать себя. Арсен заставляет его молчать и за его мужество дарит ему свой кинжал. Раздался залп по деревне.

— Остановитесь. Я знаю его убийцу. Я его убил, — говорит отец Арсена.

— Нет, я убил, — говорит другой крестьянин.

— Я его убил, — выходит вперед старый крестьянин.

Мать, желая остановить разрушение деревни, называет своего сына.

Но народ не может выдать мальчика, безоружный народ нападает на солдат, забрасывает камнями, на ходу вооружается и обращает в бегство противника.

Народ задавлен, но не побежден. Этот народ никогда не станет на колени, никогда не примирится с рабством. Целые поколения бойцов будут жертвовать своею жизнью, народ выдвинет новых и новых героев и вместе с русским народом одолеет своих врагов, добьется своего освобождения.

Эта мысль лежит в основе фильма Чиаурели. Она выражена ярко, сильно, художественно, и в этом заслуга сценариста и постановщика.

Наряду с прекрасной игрой Багашвили в роли Арсена нужно отметить ряд других запоминающихся образов. Народная артистка Н. Чхеидзе с большим чувством эпохи и стиля создает образ княгини Дареджан, заслуженная артистка Верико Анджапаридзе прекрасно играет княжну Манана. Благородный, мужественный, образ солдата Митрохина рисует Морской. Предельно правдив и ярок мальчик в исполнении Лежавы. Выразителен Жоржолиани в эпизодической роли попа.

Но не все образы созданы с одинаковым мастерством. Н. Перестиани изображает барона Розена с помощью внешних средств — акцента, грима, манеры держаться, но едва ли можно почувствовать в нем бессердечного хищника-тирана, лакея и палача самодержавия. Также нельзя считать удачей роль Парсадана в исполнении А. Имедашвили: мы видим здесь театральную маску злодея вместо подлинного лица изменника и врага.

К дефектам картины нужно отнести сцены, снятые в павильоне.

И все же фильм «Арсен» по праву войдет в число крупных достижений советской кинематографии. Он обогащает наше представление о героическом прошлом грузинского народа, он правильно вскрывает сложный социально-политический конфликт, борьбу порабощенного народа против своих угнетателей. Он повышает нашу бдительность по отношению к изменникам, врагам, готовым посредством предательства помешать победе народа.

В момент об'единения всех сил демократии, свободы и мира против зверства фашизма, в момент интернациональной солидарности народов фильм «Арсен», рассказывающий о событиях прошлого, является настоящим волнующим произведением наших дней, отвечающим интересам великой борьбы за социализм.

СЕРГО АМАГЛОБЕЛИ.

ВСТРЕЧА С ГЕРОЕМ

Народы Закавказья в многолетней борьбе с гнетом и эксплоатацией местных помещиков-феодалов и царских колонизаторов выдвинули своих любимых героев: Уту Микава, Кер-Оглы и других. Но самым любимым народным героем тех времен был и остается Арсен Одзелашвили.

О нем народ сложил песни, предания, его имя овеяно любовью и легендарной славой. Это мужественный герой, который в борьбе с угнетателями и богачами-эксплоататорами отдал жизнь за народные интересы. Арсен — реальное историческое лицо. Он возглавлял восстание возмущенных невыносимой эксплоатацией крестьян и героически погиб в неравной борьбе с царизмом.

Художники, писатели и драматурги Грузии создали об Арсене немало произведений. О нем написаны драмы, романы, издана отдельной книжкой народная легенда о герое.

В кино образ Арсена не был отражен. Попытку, сделанную фильмом «Разбойник Арсен», в этом отношении нельзя считать удачной. Исторический образ Арсена в этой картине снижен до уровня приключенческого героя, большие народные события — до авантюрных положений.

Меня давно привлекала мысль создать в искусстве, которому я служу, образ Арсена. Задача эта казалась мне трудной, но благодарной.

После окончания «Последнего маскарада» я вместе со сценаристом С. Шаншиашвили приступил к собиранию материала. Трудность состояла в том, что нам нужно было воссоздать образ героя во всей его полноте, не искажая представления, которое сложилось о нем в широких массах грузинского народа.

В печатном тексте легенды, вышедшем задолго до революции, под давлением цензуры характер Арсена был искажен. В своей работе мы должны были восстановить все черты образа этого замечательного в истории Грузии человека. Главное, что мы сделали в этом направлении, заключается в том, что показали Арсена не мужественным одиночкой, а вожаком массы. В фильме Арсен связан с крестьянством, все его поступки успешны лишь потому, что за ним стоит огромная сила — закабаленный грузинский народ.

Нам хотелось также отразить в фильме единство интересов угнетенных различных национальностей. Русскому солдату Митрохину близки и понятны идеалы Арсена. Он не хочет убивать таких же крестьян, как и он, если даже они и не говорят на его языке и географически отделены от его родины тысячами верст.

Наконец, нам хотелось показать в фильме жизнь ссыльных русских декабристов на Кавказе, их сочувственное отношение к задавленному грузинскому народу. Нам хотелось сделать фильм простым, волнующим и понятным самым широким массам всех национальностей Союза. Насколько это удалось, — пусть судит зритель.

Мне хочется сказать несколько слов об актерах и их работе. Нас, кинематографистов национальных республик, создающих фильмы не только на родном языке, очень волнуют вопросы языка и слова, так как создание законченного характера предполагает органическое единство зрительного образа со словом. Достичь этого с актерами, говорящими только на своем языке, очень трудно.

Существовало мнение, что акцент может быть одним из средств выражения колорита фильма. Однако это верно только в том случае, когда акцент действительно представляет выразительное средство искусства. Но акцент становится антихудожественным, если в нем видны дефекты речи.

Трудности слова и языка сразу же встали передо мной при создании русского варианта фильма. Добавочная трудность была еще в том, что для воплощения образа Арсена, наделенного чертами непосредственности и наивности, я не мог найти актера-профессионала.

По народным представлениям Арсен высокого роста, широкоплеч, имеет тихий, ласковый голос, густые кудри, лицо красиво обрамлено черной бородой, на лице скрытая ласковая улыбка. Мне хотелось перенести на экран этот образ таким, каким он сложился в представлении народа. Но актера не находилось, и я взял случайного человека, внешность которого показалась мне совпадающей с внешностью моего воображаемого героя.

В кинематографии этот путь — работа со случайными людьми — осужден нами же, режиссерами. Но я сознательно пошел на это. Своего будущего Арсена я встретил случайно на улице. Он оказался студентом Лесного института и вначале категорически отказался от предложения сниматься, так как оно в корне расходилось с его жизненными планами. Пришлось долго уговаривать, и, наконец, он согласился.

Первые пробные с'емки оказались удачными. Но Спартаку Багашвили — фамилия актера — пришлось проделать колоссальную работу. И в первую очередь над словом: Багашвили плохо владел русским языком. Вместе с опытным руководителем он работал над диалогом «Отелло», затем над Островским, над былинным материалом, занимался грузинским сценическим языком. Масса часов была истрачена на фехтование, верховую езду и гимнастику.

Та же история повторилась и с другим актером — Сено Лордкипанидзе — исполнителем роли князя Цицианова. Он, правда, снимался когда-то в немом кино, но в больших ролях и в звуковом кино — впервые.

Работа с актерами была колоссальной, но, думается, что время, затраченное на нее, не пропало даром. Спартак Багашвили после с'емок в «Арсене» решил навсегда остаться в кино.

Натурные с'емки мы вели вблизи древнего города Хертвиси. Крестьяне отнеслись к нашей работе с большим вниманием и интересом. Часто в массовых с'емках участвовало до 20 селений. Внимание всех привлекал Арсен. Ни режиссера, ни директора группы не хотели слушать. «Какой ты начальник, Арсен начальник, а не ты», — нередко можно было слышать от крестьян. Однажды зашел спор, какой головной убор должен иметь Арсен. Тюрки, греки, армяне, грузины — каждый предлагал свой, считая его наиболее подходящим для героя. Долго спорили. Каждому хотелось видеть Арсена в головном уборе своей национальности.

Тема Арсена фильмом не исчерпана. О нем можно поставить еще несколько картин. Это — лишь скромное начало большой работы.

«Арсен» закончен. Вместе с писателем Г. Цагарели я уже работаю над сценарием своего будущего фильма. Это будет фильм о грузинском пролетариате, который, руководимый большевиками, мужественно боролся за дело революции. Нами уже собран материал, намечены контуры будущего сценария. В августе я думаю приступить к натурным с'емкам.

М. ЧИАУРЕЛИ

До последней капли крови борется вместе с Арсеном за дело трудящихся русский солдат Василий Митрохин, перешедший на сторону восставших крестьян. Когда Арсена арестовали, Митрохин помогает ему бежать.
На снимке — Арсен (артист С. Багашвили) и Митрохин (артист П. Морской) в эпизоде «бегство из бани».

■ ■ ■

Как пристроить сценарий?

ФЕЛЬЕТОН ВТОРОЙ

Шлют письма. Задают вопросы: «По вашим рецептам написано уже много сценариев. Но как их пристроить?» Мысль многих сценаристов занята лишь этим вопросом. Известны случаи, когда сценаристы пристраивали сценарий, даже не собираясь его писать. Обратные случаи, т. е. когда писали сценарии, не собираясь их пристраивать, — нам неизвестны. Отдавая себя беззаветно на службу начинающим авторам, мы поднимем завесу, скрывающую профессиональную тайну. Эта сложная наука знает много способов. Поясним примерами:

Пример первый (простой и общедоступный).

Почитайте заголовки статей в любой газете. Неизбежно вы натолкнетесь на интересующее страну событие. Скажем, канал Москва — Волга. Не теряя времени, срочно перепишите на машинке содержание двух-трех газетных статей, не забывая вставлять через каждые 10—15 строк — «все это видел Ваня» или «во всем этом участвовала Таня», или «а в это время Ваня с Таней». Затем, не забудьте вставить описание бала-маскарада в Парке культуры, вырезанное из очерка «Известий», введя туда Ваню и Таню, и можете смело нести получившееся — назовем это условно «либретто» — на фабрику.

Вы сами понимаете, что эта стряпня на фабрике особенного энтузиазма не вызовет. Рукоплесканий и чая с бутербродами не будет. Вам могут даже сказать: «Вы знаете, ваше гм... либретто, как бы это вежливее выразиться, — дрянь!» Но обязательно добавят: «Но зато тема, знаете, прекрасна. Строительство канала, вода и люди — это актуально и необходимо».

После этого будьте смелей. Будьте кинематографичней.

— Конечно, сценарий пока не получился, — скажете вы. Но для нас важен принцип. Мы хотим выразить эту тему. Включите ее в план. А на сценарии мы не настаиваем.

Умиленная вашей бескорыстностью студия включает эту тему в план. План утверждают все инстанции.

Тут вы напоминаете, что первый сделали заявку на эту тему вы, и следовательно вы являетесь монопольным автором строительства канала Москва—Волга в кино, и что вы продолжаете работать над сценарием и надеетесь, что через год-два добьетесь результатов.

Студия, испуганная тем, что тема может потерять актуальность, предлагает вам помощь. Теперь вы — хозяин положения. К вам прикрепляют консультантов по сюжету, по диалогу, по интриге и даже «по напряжению», вас посылают детально изучить канал, а сценарий планируют сразу на трех режиссеров.

Через некоторое время вы смело можете принести в студию то же либретто. Вам опять скажут, что оно плохо.

— Что ж! — ответите вы, — я еще буду над ним работать.

Тут вступают в действие три режиссера, которым нечего ставить. Вы, ловко лавируя, выбираете того, кто согласен на меньшее количество авторских, и соглашаетесь писать с ним сценарий. Затем все идет как по маслу. Режиссер пишет новый сценарий, вы пишете в редакцию требование ставить вашу фамилию в первую очередь. Режиссер ставит картину — вы получаете авторские и «имя», позволяющее начать ту же историю сначала. Помните, что режиссерам всегда нечего ставить, а студиям всегда нужны актуальные темы.

Пример второй.

У вас есть имя. Умейте им пользоваться. Наймите в Интуристе шикарную машину. Поезжайте в студию. Назовите себя. Вас быстро примут. Войдя, не вдавайтесь в подробности. Пожав руку поднявшегося вам навстречу директора, скажите громко: «Есть тема! Одно слово. — Канал! Каково, а? В остальном положитесь на меня. Все будет с присущим мне мастерством». После этого вы можете идти прямо в кассу, получать деньги и ехать в другую студию.

Пример третий.

Но вот у вас нет имени. Зато вы немного знаете человека с именем.

— Вася, — скажите ему, — видали ли вы, как снимают кинокартину?

— Нет, — ответит Вася.

— Я вам покажу. Я же там свой.

Вы звоните в студию и, называя имя вашего знакомого, говорите, что он хочет посмотреть кинопроизводство, и просите оставить два пропуска. Вам присылают машину. Садитесь и поезжайте. Ведите себя во время осмотра, как лучший интимный друг привезенной вами знаменитости. Затем, улучив минуту во время угощения в кабинете директора, отведите директора в сторону и скажите, что этот «имя рек» придумал замечательную тему, но ему, как вы сами понимаете, писать неудобно. Могу написать я. Он обещает шефство. И это будет все равно, что он. И дело почти наверняка сделано.

Пример четвертый.

Если вам говорят, что представленный вами сценарий плох, не поддавайтесь искреннему желанию согласиться с этим мнением, наоборот, сделав удивленную мину, скажите:

— Очень жаль. А я, знаете, читал тут в одном месте. Так очень понравилось. Собрались там запросто. Иван Игнатьевич, Сергей Дмитриевич и говорят: «Володя, ты гений». Конечно, вам лучше знать, но...

— Это какой Иван Игнатьевич? — с беспокойством спрашивает представитель студии.

— Ну, уж не знаете Ивана Игнатьевича! Один у нас Иван Игнатьевич. Больше нет такого замечательного человека. Да вы позвоните, спросите.

— Да, нет, знаете, я не буду звонить, отрывать его от дела. Вы оставьте мне сценарий, я его еще раз прочту...

Знайте: ваше дело в шляпе.

Пример пятый.

Есть, конечно, еще один способ — это написать хороший сценарий, но он настолько не популярен, что мы боимся его рекомендовать деловым людям.

НЕ-ПЕССИМИСТ.

Молодость Максима

Фильм «Возвращение Максима» уже получил ряд откликов. Его ждет еще встреча с широким зрителем. Можно не сомневаться, что встреча эта будет дружеской и теплой. Остается пожелать, чтобы рецензенты оставили на сей раз свой испытанный арсенал ярлычков и не ограничились унылыми замечаниями о том, что Б. Чирков создал «выразительный образ», что А. Заржевский создал образ «недостаточно убедительный», а М. Жаров «преодолел схематизм сценарного замысла».

«Возвращение Максима» так же, как и его предшественник — первый акт трилогии — «Юность Максима», заставляет о многом подумать. Сейчас, после первого просмотра, преждевременно еще давать развернутую оценку «Возвращению Максима». Мы хотели бы лишь остановиться на некоторых чертах драматургии фильма.

«Юность Максима» и «Возвращение Максима» во многом отличаются от того, что принято называть «нормальной» драматургической конструкцией в кино. Если подойти к этому явлению со стандартной меркой, то выяснится, что развитие сюжета как будто хромает, что есть эпизоды «проходные», что налицо «композиционная рыхлость» и т. д. и т. п. Так вынужден будет сказать критик, который попытается оценивать «Возвращение Максима» с точки зрения властвующих в кинематографическом быту законов сценарного ремесла. Неведомо, кто создавал эти законы, смысл их часто туманен, но все же они считаются обязательными.

«Юность Максима», а затем «Возвращение Максима» (так же как ряд других крупнейших советских фильмов) застали врасплох вульгарных теоретиков кинодраматургии.

В самом деле, где завязка в «Юности Максима»? Может быть, в самом факте существования этого обаятельного, задорного парня и двоих его прекрасных товарищей? Где привычные градации развития действия? Где пресловутая «катастрофа»? Где развязка? Сюжет, построенный на истории борьбы пролетариата, воплощенного в образе молодого большевика Максима, против старых прогнивших общественных форм, этот сюжет с трудом поддается расчленению на привычные догматические категории. И тем не менее фильм смотрится с огромным волнением и интересом, возбуждает мысли и чувства у зрителя, мобилизует его в нужном направлении.

«Возвращение Максима» развертывает перед зрителем широкую панораму общественных процессов, происходивших в царской России накануне мировой войны. Зритель снова видит своего любимого героя — большевика Максима. Сам Максим является неотрывной частью огромного целого, показанного на экране. Образ Максима не тускнеет на этом широком полотне, а, наоборот, становится еще более близким и понятным зрителю. Это происходит потому, что все выразительные средства фильма подчинены одной огромной задаче: показать историческую схватку противостоящих друг другу классов и образ вырастающего в этой борьбе большевика. Кстати сказать, другой замечательный фильм — недавно показанный «Депутат Балтики» — построен по этому же принципу.

Вульгаризаторы теории кинодраматургии часто склонны расценивать тот или иной эпизод сценария только с точки зрения его места в развитии «центрального событийного ряда». С этой точки зрения один из лучших эпизодов фильма «Возвращение Максима» — выступление большевика Тураева с думской трибуны — «проходная» сцена, так как она не имеет прямого отношения к личной судьбе Максима (да и весь Тураев — персонаж «необязательный»). Можно было бы найти десятки вариантов построения, в котором, в угоду априорной драматургической схеме, сюжетная линия Тураева была бы «связана» с линией Максима. Предположим, например, что Максим скрывается у Тураева. Но после боевого выступления Тураева лишают депутатской неприкосновенности. Это создает новую ситуацию для Максима и т. д. Кому нужны, однако, такие ухищрения, если они не помогают более правдиво и убедительно показать действительность?

Лирические и повествовательные элементы занимают большое место в трилогии о Максиме. Распространенное утверждение, взятое напрокат из традиционной театральной драматургии, будто актер не может играть «состояния», а может играть лишь «поступки», опровергается творческим опытом кинематографии. Вспомните, например, фрагмент «Юности Максима», который показывает Максима сидящим в отчаянии на ступенях какого-то крыльца, после того, как хозяева отказали в помощи его умирающему товарищу. Или кусок из «Депутата Балтики», показывающий отвергнутого бывшими друзьями профессора Полежаева. Это бессловесный монолог, который сильнее любых слов и поступков. Абсолютно «бездейственная» сцена, в которой профессор Полежаев со своей женой в четыре руки играет на рояле, имеет не меньшее значение в композиции фильма, чем ряд чисто «действенных» эпизодов.

В «Возвращении Максима» привлекает внимание ряд сцен, проникнутых глубоким лиризмом. Вот Максим приходит в редакцию «Правды» и впервые после долгого перерыва встречается с Наташей. Девушка спит за рабочим столом утомленная напряженной работой. Максим обращается к ней вполголоса со словами, в которых раскрывается вся глубина его переживаний... Максим прощается с Наташей накануне дня стачки. Мгновение они стоят неподвижно. Тишина. Капли дождя стекают с желоба водосточной трубы... Часто приходится видеть, как подобные лирические фрагменты огнем и мечом изгоняются из сценария невежественным редактором, который уверен, что тем самым помогает укреплению сюжета. «Это статично», — заявляет он, наивно полагая, что секрет сюжетной динамики заложен в чисто внешнем движении событий.

Повествовательные элементы преобладают в «Юности Максима». Связь между отдельными главами повествования установлена с помощью надписей. Невольно вспоминается при этом чаплинская драматургия. Чаплин, в особенности в «Огнях города» и «Новых временах», откровенно издевается над драматургической рецептурой и, не смущаясь, прибегает к надписям типа «10 дней спустя» или «На следующее утро».

Не является ли в этих случаях связь эпизодов фильма механической и случайной? Вряд ли кто-нибудь возьмется это утверждать. Не есть ли это отрицание сюжета в кино? Разумеется, нет. Речь идет лишь о **своеобразном** драматургическом построении, которое целиком подчинено развитию **центрального образа.**

Этот путь привлекал многих крупных киномастеров. Ранние работы Довженко (мы имеем в виду, в частности «Арсенал») носят следы этого стремления установить связь драматических событий через основной образ героя. Но Довженко не интересовала личная судьба героя, который был задуман автором «Арсенала» как символическая и абстрактная фигура.

В произведениях большого советского реалистического киноискусства, личная судьба героя, вливаясь в поток исторических событий, не растворяется в этом потоке и не исчезает бесследно. Таким качеством обладает и «Возвращение Максима». Именно поэтому молодой большевик Максим является наиболее ярким образом «поколения победителей», поколения бесстрашных революционеров, поднявших знамя социалистической перестройки мира.

Появление таких фильмов, как «Депутат Балтики» или «Возвращение Максима», дает основание для постановки ряда проблем кинодраматургии. Теория сценарного мастерства должна расти на основе **живого творческого опыта.** Она не может пройти мимо такого выдающегося явления в советской кинематографии, как фильмы о Максиме.

А. НОВОГРУДСКИЙ.

«Возвращение Максима». Слева направо — заслуженный артист республики М. Жаров в роли конторщика, заслуженный артист республики Б. Чирков в роли Максима. (Ленфильм, режиссеры Л. Трауберг и Г. Козинцов).

■ ■ ■

ЭКРАНИЗИРОВАННЫЙ АТЛАС СОВЕТСКОГО СОЮЗА

Ленинградская студия Техфильм выпустит в текущем году серию фильмов по географии и экономике СССР. Это является началом большого киноатласа Советского Союза. В атласе будут широко показаны быт, культура и социалистическое строительство в республиках, областях и краях страны.

Фильм будет демонстрироваться в школьных кинотеатрах, на лекциях и уроках географии.

В ближайшее время будут закончены сценарии первых 32 картин. Для с'емок выезжают 6 киноэкспедиций. Одна из них, выезжающая в Арктику, заснимет работу кораблей на Северном морском пути, быт народов и социалистическое строительство на советском Севере, жизнь зимовщиков на острове Диксон и работу полярных станций.

После двухлетнего сна

НА ВТОРОМ ПЛЕНУМЕ ЦБ ИТС КИНОФОТОРАБОТНИКОВ

Два с половиной года при благосклонном невнимании ЦК союза кинофоторабоников и ГУК бездействовало центральное бюро инженерно-технической секции. Организация, об'единяющая больше двух тысяч специалистов кинематографии, пребывала в состоянии безмятежного сна.

— Долго президиум ЦБ ИТС обсуждал, — заявил на пленуме член президиума ЦК союза кинофотоработников тов. Ф. Оцеп, — кому выступить с докладом о работе инженерно-технической секции союза. Наконец, сочли за благо поручить доклад тов. Э. Тиссе. Он всего месяц назад приступил к исполнению обязанностей председателя бюро, и ему легче было выступить с докладом, чем проф. Е. Голдовскому, $2^1/_2$ года возглавлявшему сие погруженное в сон учреждение. Бюро предпочло стыдливо спрятаться за широкой спиной тов. Э. Тиссе, речь которого, однако, напоминала не отчетный доклад, а скорее «реквием».

Прав был тов. Полонский (председатель бюро ИТС Мосфильма), заявивший: «Мы стоим перед фактом крупного производственного провала. В провале работы ЦБ ИТС виноват в первую очередь ЦК союза кинофоторабоников, не понявший роли инженеров и техников в условиях кинематографии».

ЦК союза кинофотоработников не интересовался технической базой студий, забыл о технических кадрах, от которых не в малой степени зависит работа кинопроизводства.

Тов. Э. Тиссе мог привести данные о численности ИТР в кинематографии лишь за... 1935 г. Это — «самые свежие и последние статистические данные», которыми располагает ЦК союза!

Член ЦБ ИТС тов. Моносзон, живущий в Москве, оказывается, не был приглашен на второй пленум, так как ЦК союза не знал его адреса!

Таких позорных фактов, характеризующих как работу ЦБ ИТС, так и ЦК союза, было приведено много. Член президиума ЦК союза тов. Оцеп признал резкую критику ЦК союза правильной. Иначе отнесся к критике проф. Е. Голдовский. Он пробовал оправдать позорную спячку ЦБ ИТС своеобразной «теорийкой»: не надо, видите ли, в центральное бюро ИТС выбирать крупных, ответственных работников — им-де некогда заниматься общественной работой.

Правильно выступая с резкой критикой ЦК союза и ЦБ ИТС, инженеры и техники студий забыли, однако, что в бездеятельности ЦБ, в плохой организации труда в студиях и в том, что вредители, пользуясь идиотской болезнью беспечности, господствовавшей в студиях, безнаказно орудовали там, — во всем этом виноват каждый из них в отдельности, а не только одно ЦБ ИТС. В выступлениях членов местных ИТС и отдельных инженеров и техников было очень мало самокритики.

★

Недооценка технической базы и роли технических командиров пустила глубокие корни также в ГУК и в студиях. Об этом говорит тот факт, что на пленум не явился никто из руководства ГУК. Не было директоров и технических директоров студий.

Когда тов. Грибкович по поручению ЦБ ИТС обратился в ГУК с просьбой организовать просмотр новой картины для участников пленума, тов. В. Усиевич передал ему через своего секретаря: «Никаких секций ИТР я не знаю и знать не желаю»...

П. О.

„Тихая заводь"

Получив задание ВЦСПС обследовать отдельные участки работы ЦК союза кинофотоработников, мы, естественно, прежде всего заинтересовались, какова была связь ЦК союза с кинофотоработниками, как проводилось живое, конкретное руководство низовыми организациями.

В ЦК союза все хорошо помнят постановления прошлогоднего 3-го пленума ЦК союза.

Однако только отдельные организации союза (Крым, Молдавия и др.) серьезно пытались выполнить эти решения. В наиболее крупных областных организациях уполномоченные ЦК союза предпочли с массами «не связываться».

Как на это смотрел ЦК союза? Он посылал иногда бумажки, напоминания, которые оставались без ответа.

В ЦК союза широко применяется принцип «непротивления злу».

На просьбу предоставить нам коекакие материалы о работе на местах, ответственный инструктор ЦК союза тов. Соломоник безмятежно ответил: «Напишите от моего имени, что ЦК союза не контролирует своих работников на местах, что материалов по отчетности нет никаких»...

3-й пленум обязал ЦК союза и его низовые организации ликвидировать неграмотность и малограмотность среди членов союза и их семей. Решение серьезное. Для союза, об'единяющего работников культурного фронта, позорно иметь в своем составе неграмотных. Но и тут сказалась тактика «непротивления злу»: неграмотность всех кинофотоработников все еще не ликвидирована полностью.

Ответственный инструктор ЦК по культработе тов. Грачева так же безмятежно и спокойно, как тов. Соломоник, предупреждает: «Учета неграмотных и малограмотных членов союза по фото у нас нет. Эта часть членов союза учебой не охвачена»...

Но, может быть, в ЦК занимались «более серьезными» делами и нехватало времени на такую «мелочь», как... культработа? Может быть, лучше организовано санаторно-курортное обслуживание? Лето уже наступило, а ответственный инструктор по соцстраху тов. Рабинер все еще не может точно указать срок окончания переоборудования и ремонта санаториев и домов отдыха.

Больные киноработники ведь не звери, в лес без путевок не убегут, — стоит ли поэтому торопиться? Так примерно рассуждают в ЦК союза.

3-й пленум союза уделил много внимания вопросам тарификации всех категорий работников кинофотопромышленности и обязал ЦК в 1936 году закончить работу по утверждению тарифов для всех профессий.

Оказывается, однако, и по сей день художники кинотеатров, техники-установщики, работники фильмопродвижения, педагоги по обслуживанию детей в кинотеатрах и др. тарифных соглашений не имеют.

В ЦК союза имеются серьезнейшие сигналы о безобразнейших и преступных нарушениях законов об охране труда и технике безопасности в студиях. ЦК союза, однако, не борется и с этим злом.

Еще 20 ноября 1936 г. президиум ЦК союза разбирал вопрос о нарушении охраны труда в Мосфильме. Тов. Бабицкому было предложено ликвидировать безобразия в студии. Он пообещал. ЦК успокоился, поверил, а охрана труда в студии нисколько не улучшилась.

Надо отдать справедливость ЦК союза: 3 февраля текущего года он вновь... поставил на президиуме вопрос об охране труда в Мосфильме. Тов. Бабицкому опять было предложено срочно ликвидировать все нарушения законов. Был установлен срок — до 10 февраля, после которого надлежало привлечь тов. Бабицкого к судебной ответственности. Но одно дело решать, а другое — проводить в жизнь: лишь 4 апреля, оказывается, был готов протокол этого заседания! А в студии все по-старому...

Когда же правовой инспектор ЦК союза предложил привлечь тов. Бабицкого к ответственности за очередное нарушение охраны труда, вызвавшее несчастный случай, президиум ЦК союза отклонил это предложение, предпочитая жить в мире с дирекцией Мосфильма.

В ЦК союза нет никаких сведений об охране труда в республиках и областях. После трехдневных хождений в ЦК союза мы получили об'емистую папку бумаг — невыполненных постановлений президиума союза.

Заседали, решили, подписали — и с плеч долой!

Так плавают руководители ЦК союза кинофотоработников без руля и без ветрил в поисках тихой пристани...

Давно пора помочь им в этом благом стремлении и вверить утлую профсоюзную ладью мореплавателям более решительным и отважным...

И. И. ДАИН.



Артист Н. Симонов в роли Петра в фильме «Петр I». Производство Ленфильма. Сценарий А. Толстого и В. Петрова. Режиссер В. Петров. Оператор В. Гарданов.



На нашем снимке — три киноартиста, хорошо знакомые советскому зрителю. Янина Жеймо скоро начнет сниматься в фильме режиссеров А. Зархи и И. Хейфица «Сыновья».

Н. Черкасов (слева) закончил с'емки в роли Алексея в «Петре I» и репетирует роль осетина Беты в фильме режиссера Л. Арнштама «Друзья».

И. Чувелев снимается сейчас в фильме режиссеров бр. Музыкант «Падение Кимас-озера».

НОВЫЕ ВЫПУСКИ «ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКА»

На московской студии Кинохроники закончены два очередных выпуска киножурнала «Железнодорожник» (режиссер Г. Сатарова).

В журнале № 2—3, выпущенном специально для строителей железнодорожного транспорта, показаны прокладка новых линий Караганда — Балхаш, Сухиничи — Тула и др. и проведение стахановских декад на этих стройках. В журнал включены сюжеты: самый северный электрифицированный участок Кандалакша — Апатиты — Кировск, приезд лучших стахановцев-строителей железнодорожных линий в Москву, речь тов. Л. М. Кагановича на совещании стахановцев-строителей жел.-дор. путей.

Журнал в ближайшее время будет разослан по всем железнодорожным новостройкам.

Интересные с'емки железнодорожников Испании, проведенные операторами Р. Кармен и Б. Макасеевым, включены в журнал «Железнодорожник» № 4. На экране: бронепоезда, выстроенные руками железнодорожников и охраняющие подступы к Мадриду, батальон бойцов железнодорожников, отправляющийся на фронт. Зритель увидит старейшего испанского машиниста Антонио Морена, назначенного начальником республиканского бронепоезда.

Журнал показывает лучших людей советского транспорта. На экране диспетчер комсомолец Данилкин, инициатор соревнования диспетчеров, обходчики Петлицын и Гуденко, прошедшие более 700 километров пешком по железнодорожному пути и проверившие каждый рельс. Засняты новая электрифицированная ветка Загорск — Александров и машинист-орденоносец тов. Щетинин, проведший по ней первый опытный рейс. Журнал заканчивается показом студентов Московского транспортного института, проводящих свой отпуск в горах Карачая.

ТРИБУНА ЧИТАТЕЛЯ

Недосягаемый кабинет

Чрезвычайно трудно добиться разговора с новым директором киностудии Ленфильм тов. Смирновым. Вход в его кабинет усиленно охраняется дежурными секретарями. Для того чтобы попасть в кабинет, надо записаться в очередь, но и эта запись не гарантирует свидания с директором. Режиссер А. Кудрявцева три дня ждала своей очереди, но так и не смогла «дойти» до директора. Подолгу ждут приема не только работники студии, но и посторонние посетители, для которых возможность попасть в кабинет Я. Смирнова — несбыточная мечта.

А. ИЛЬИН.

Ленинград.

Внимание кинорекламе

Администраторы кинотеатров и художники-оформители не всегда продуманно составляют рекламу. Они прежде всего смотрят на рекламу с точки зрения коммерции и в погоне за зрителем часто опошляют ее.

Например, в Москве очень неудачно рекламировали картину «Последняя ночь», посвященную героической борьбе революционного московского пролетариата. «Первый кинотеатр» удачно сделал панно на фасаде театра, но почему-то выставил в витринах самые нехарактерные фотокадры. Они отображали только одну сторону фильма — жизнь семьи фабриканта Леонтьева; из 22 кадров 16 посвящены буржуазии, а не революционному пролетариату и семье рабочего.

Ни один из ярких эпизодов революционной борьбы не был дан крупным планом. Зато были увеличены такие кадры, как Леночка — дочь фабриканта, пьющая вино с офицером, и т. п.

Слесарь завода № 22 В. ХРОМОВ.

Москва.

Как сохранять фильм

Картины доставляют в театры лишь за несколько часов до начала сеанса. На склад МОК Росснабфильма картины также поступают с опозданием. Поэтому монтажницы просматривают фильмы наспех. Во время перемотки пленка соскакивает с бобин, попадает под шестерню и портится. Часто при первом же пуске в аппарат картина обрывается на склейках.

МОК Росснабфильма ограничивается лишь одной мерой борьбы за сохранность фильма — штрафом. Однако помимо административных мер нужно широко развернуть раз'яснительную работу, а наряду со штрафами ввести и премиальную систему.

Работники кинотеатра «Художественный» успешно борются за сохранность фильмов. Копии фильмов «Гроза» и «Чапаев», демонстрировавшихся в кинотеатре «Художественный» более двух месяцев, сдавались на склад с годностью в 80 процентов.

Как только фильм поступает в кинотеатр, он пропускается через систему парафинирования пленки. В кинокамере тщательно поддерживается чистота. Перед началом работ механики моют руки. Начиная работу, бригада принимает фильм и если замечает какие-либо дефекты, то фильм немедленно приводится в порядок. Фильм хранится в фильмостате с раствором камфары не только ночью, но и во время работы.

Все эти несложные операции значительно удлиняют срок годности фильмов. Нужно ввести их во всех кинотеатрах.

Директор кинотеатра «Художественный» В. С. ИВАНОВ.

«Запорожец за Дунаем»

После продолжительной поездки по Черноморскому побережью в Киев вернулась с'емочная группа фильма «Запорожец за Дунаем» (режиссер И. П. Кавалеридзе).

На границе Азово-Черноморья и Абхазии, между Новым Афоном и Хостой, расположено живописное село Пиленково. Живописный пейзаж, напоминающий Украину, — горы, река, заводи, поросшие камышами, и даже старинная церковушка — все это является прекрасной натурой для фильма. Село электрифицировано. Это позволит провести в декорациях под открытым небом синхронные с'емки.

Для участия в фильме приглашены талантливые танцоры — участники республиканских и всесоюзных олимпиад — Бокал Усейн (исполняющий в фильме танец чабана), Сейдеметтова, Билялова Айша и Аристова. Из Тбилиси приглашены участники декады грузинского искусства в Москве — Жгенти, Лео Залуташвили и другие.

В роли султана в фильме будет сниматься народный артист СССР орденоносец А. Хорава.

ПО СЛЕДАМ НАШИХ МАТЕРИАЛОВ

«ШОСТКА ПРОДОЛЖАЕТ ВЫПУСК БРАКА»

В № 11 газеты «Кино» в заметке «Шостка продолжает выпуск брака» был вскрыт возмутительный факт выпуска шосткинской пленочной фабрикой бракованной пленки для размножения копий фильма «Доклад товарища Сталина о проекте Конституции Союза ССР». Управление кинопленочной промышленности ГУК расследовало указанный факт. Материал, опубликованный газетой «Кино», полностью подтвердился.

В специальном приказе по Главному управлению кинематографии директору фабрики № 6 (в Шостке) тов. Матюнину об'явлен выговор. Матюнин не уделял достаточного внимания выпуску пленки для указанного фильма и командировал на киевскую копировальную фабрику инженера Махонина, не компетентного в вопросах обработки пленки.

Коммерческому директору фабрики № 6 тов. Авербаху, проявившему нераспорядительность при выполнении ответственнейшей задачи, об'явлен выговор.

Инженеру фабрики тов. Махонину за рекомендацию пленки без тщательной проверки ее об'явлен строгий выговор с предупреждением.

Зам. технического директора фабрики тов. Шору, не проявившему необходимой инициативы при выполнении ответственнейшего задания, об'явлен выговор.

В ГУК

◆ Распоряжением ГУК закрыта ленинградская копировальная фабрика им. 1-го Мая для ремонта и дооборудования.

◆ ГУК предложил руководству студии Мосфильм немедленно начать подготовку к пуску в производство сценария «Железный поток». Стоимость постановки определена в 2 миллиона рублей. Фильм «Железный поток» (сценарий А. Серафимовича и Е. Дзигана, режиссер Е. Дзиган) должен быть закончен к 20-летию Красной армии.

Б. И. Мартов



4 мая умер Борис Исаевич Мартов, член ВКП(б), один из старейших киноработников, начавший работу сценаристом и консультантом еще в 1913 году.

После Великой пролетарской революции Б. И. Мартов вел большую работу в профессиональных организациях, рабочих университетах, красноармейских частях, сотрудничал в журналах, писал сценарии.

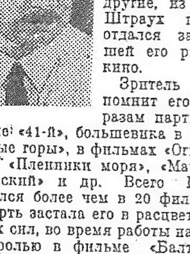
Б. И. Мартов принимал непосредственное участие в создании союза рабис, работал в художественном совете Пролеткино, заведывал отделом художественной пропаганды и агитации во Всероссийском бюро производственной пропаганды.

С 1920 года Б. И. Мартов переходит на преподавательскую и научную работу в вузах: Коммунистическом университете им. Свердлова, в Высшей школе профдвижения, Первом МГУ, МВТУ и др. В последнее время Б. И. Мартов был старшим научным сотрудником ВГИК по кафедре киноведения.

Б. И. Мартов всегда был скромным, добросовестным, большой эрудиции работником, прекрасным человеком и чутким товарищем.

М. СЕГАЛЬ, А. КИТАЕВ, Н. СЕМЕНОВ, М. РЫШКОВ, Ю. ЖЕЛЯБУЖСКИЙ, А. КРУК, М. ГРИГОРЬЕВ, Н. ИЕЗУИТОВ, М. НИКАНОРОВ, В. РОСОЛОВСКАЯ, Г. АВЕНАРИУС, В. ТУРКИН, А. ФЕДОРОВ-ДАВЫДОВ, Ю. ГЕНИКА, В. ВИШНЕВСКИЙ, М. ИОРДАНСКИЙ, С. КОМАРОВ, Н. ЛЕБЕДЕВ, Н. СОКОЛОВА, А. РАЗУМНЫЙ, Б. ВЕТРОВ, О. АНОХИНА.

И. В. Штраух



Умер один из талантливейших актеров советской кинематографии Иван Владимирович Штраух. Придя, как и многие другие, из театра, Штраух целиком отдался захватившей его работе в кино.

Зритель хорошо помнит его по образам партизана в фильме «41-й», большевика в фильме «Златые горы», в фильмах «Огненный рейс», «Пленники моря», «Машинист Ухтомский» и др. Всего Штраух снимался более чем в 20 фильмах.

Смерть застала его в расцвете творческих сил, во время работы над большой ролью в фильме «Балтийцы». Советская кинематография потеряла талантливого актера, неустанно работавшего над созданием образов революционеров.

Горком киноработников:
С. КОМАРОВ, О. ТРЕТЬЯКОВА, Г. ЕГОРОВА, В. КАСЬЯНОВ, Н. КЛАДО, Ф. ЗИЛЬПЕРТ, БАРДИНА, УРАЛЬСКИЙ, ТИМОНТАЕВ, КОТЕЛЬНИКОВ, ГОЛЬДЦВЕЙГ, ЧУГУНОВ.

Врид. ответств. редактора И. Л. АЛЬТМАН.

ИЗДАТЕЛЬ — Об'единенное Государственное Издательство «Искусство».
РЕДАКЦИЯ: Москва, Кузнецкий мост д. 21/5, тел. 1-94-40.

Франк Капра рассказывает...

Режиссер Франк Капра является одним из выдающихся мастеров современной американской кинематографии. Он начал свою кинематографическую деятельность еще в период расцвета немого кино в качестве монтажера, затем гагмена (изобретателя комических трюков), сценариста и, наконец, режиссера. Наибольшей известности он достиг в 1933—1934 гг., когда им были поставлены фильмы «Леди на один день» и «Это случилось однажды ночью». Широкую популярность принесла ему также постановка 1936 г. — «Мистер Дидс отправляется в город». Этот фильм, обошедший экраны всего мира, показывает интерес Франка Капра к социальным проблемам.

В беседе с нашим корреспондентом Франк Капра рассказал о своих последних работах и о современном состоянии западной кинематографии.

В последние месяцы мировая кинематография была бедна событиями. Оживленные споры развернулись лишь вокруг фильмов «Хорошая земля» и «Потерянный горизонт».

Фильм «Хорошая земля», по мотивам известного романа Перл Бак, является одной из крупнейших постановок Голливуда. Режиссер Сидней Франклин работал над ним три года. Франклин стремился правдиво показать людей и бытовые условия современного Китая. Образы героев-китайцев, созданные американскими актерами, чрезвычайно выразительны. Особо следует отметить прекрасную игру Пауля Муни и Луизы Рейнер.

Фильм показывает историю бедняка Вонга, его борьбу за существование. Особенно волнует один замечательный эпизод фильма, когда засуха сжигает посевы и тысячи голодных крестьян отправляются на новые места.

Страдания этих людей показаны Франклином с огромной выразительностью.

Любопытна развязка фильма, не имеющая ничего общего с книгой Перл Бак. В крестьянской массе назревает революционный бунт. Но жена Вонга находит... ценное жемчужное ожерелье. На деньги, вырученные от продажи ожерелья, Вонг покупает поместье, в котором он прежде работал, и поселяет у себя обездоленных крестьян.

Вторая картина, вызвавшая большое количество откликов, — «Потерянный горизонт», — поставлена мною по сценарию Роберта Рискина. Действие фильма развертывается в вымышленной долине Голубой луны, на Тибете. Это фантастическое произведение об идеальном обществе. Многие голливудцы сочли меня чуть ли не сумасшедшим, когда я принялся за такую тему. Приходилось выдерживать форменные бои с предпринимателями, возражавшими против этой рискованной затеи. Картина стоила 2 миллиона долларов, и я работал над ней целый год. Мне пришлось строить в Голливуде «Тибет».

Сюжет «Потерянного горизонта» таков. Некий англичанин Роберт Конвей приезжает в китайскую провинцию. В это время там вспыхивает революция. Власти эвакуируют всех «белых» в Шанхай. На последнем самолете вылетает Роберт Конвей с четырьмя друзьями, среди которых его брат Джордж. Однако пилот направляет самолет вовсе не в Шанхай. Самолет садится в долине Шангри-Ли, в глухом уголке Тибета. Здесь живут неизвестные миру люди. У них свой социальный порядок, при котором каждый из жителей получает по потребностям и работает по способностям. Общество возглавляет двухсотпятидесятилетний старик Гай-лама, европеец, двести лет назад порвавший с католической церковью и переехавший в Тибет.

Гай-лама читал книгу Конвея, утопический трактат об идеальном человеческом обществе. Решив, что автор этой книги должен возглавлять общину Шангри-Ли, он подговорил пилота перебросить Конвея в Тибет.

Попав в общину, Конвей видит воочию все то, о чем мечтал и к чему стремился. Младший брат его Джордж влюбляется в очаровательную туземку — Мари, девушку на вид лет двадцати. Местные жители уверяют однако, что Мари не двадцать, а шестьдесят лет. В замечательных условиях спокойной и беззаботной жизни в долине Голубой луны люди надолго сохраняют свою юность. Они живут радостно и дружно. Здесь нет войны, междоусобиц, ссор. В этих условиях Гай-лама дожил до двухсотпятидесяти лет, а шестидесятилетняя Мари выглядит юной красавицей. Конвей не хочет расставаться с этой замечательной страной. Но под влиянием Джорджа, стремящегося к «цивилизации», они все же покидают долину, захватив с собой и Мари. Едва выходят они за пределы долины, как на их глазах Мари начинает стареть и вскоре умирает, не выдержав разлуки с своей прекрасной родиной. Джордж, поняв правду людей долины Шангри-Ли, но не находя в себе сил порвать с прошлым, в результате внутренних мучительных противоречий кончает жизнь самоубийством. Роберт Конвей возвращается в Шангри-Ли и обретает здесь снова счастье.

★

Не случайно, что темы обеих упомянутых мною картин в каком-то отношении перекликаются. Для ряда американских мастеров характерна тяга к острым социальным проблемам. Надо отметить, что предприниматели относятся к «умным» картинам с боязнью и недоверием. Удается работать на такой тематике только мастерам, умеющим постоять за свою самостоятельность. Вряд ли какому-нибудь среднему режиссеру дали бы возможность экспериментировать на таких «опасных» темах.

Несколько слов о перспективах американского кино. Чарли Чаплин последнее время работает над сценарием своей следующей постановки. Сам Чаплин сниматься в этом фильме не будет. Сценарий представляет историю бедной английской девушки во времена Георга III.

Главную роль будет исполнять актриса Полетт Годард. Чаплин много работает также над образом Наполеона, который он собирается создать в одной из своих ближайших картин.

Цветное кино в Голливуде развивается пока слабо. На меня лично даже лучшие цветные картины — «Танцующий пират» и «Сад Аллаха» — не произвели большого впечатления. Технически не освоена еще печать цветных копий: как правило, каждая копия имеет особую цветовую характеристику. Первые цветные картины в качестве сенсационной новинки пользовались успехом у публики, но в дальнейшем интерес к ним пропал. Надо учесть, что цветная постановка обходится на 30 процентов дороже обычной. Все это об'ясняет тот факт, что из пятисот картин, которые Голливуд должен выпустить в этом году, цветных будет не больше пяти.

Хочется сказать в заключение о нашей творческой среде. Американские киномастера разобщены между собой. Мнение товарища о своей картине можно узнать только в личном порядке. Поэтому для меня особый интерес представляет общественная жизнь советских кинематографистов.

Уполномоч. Главлита В—26735

Типография газ. «За индустриализацию», Москва, Цветной бульв., 30.